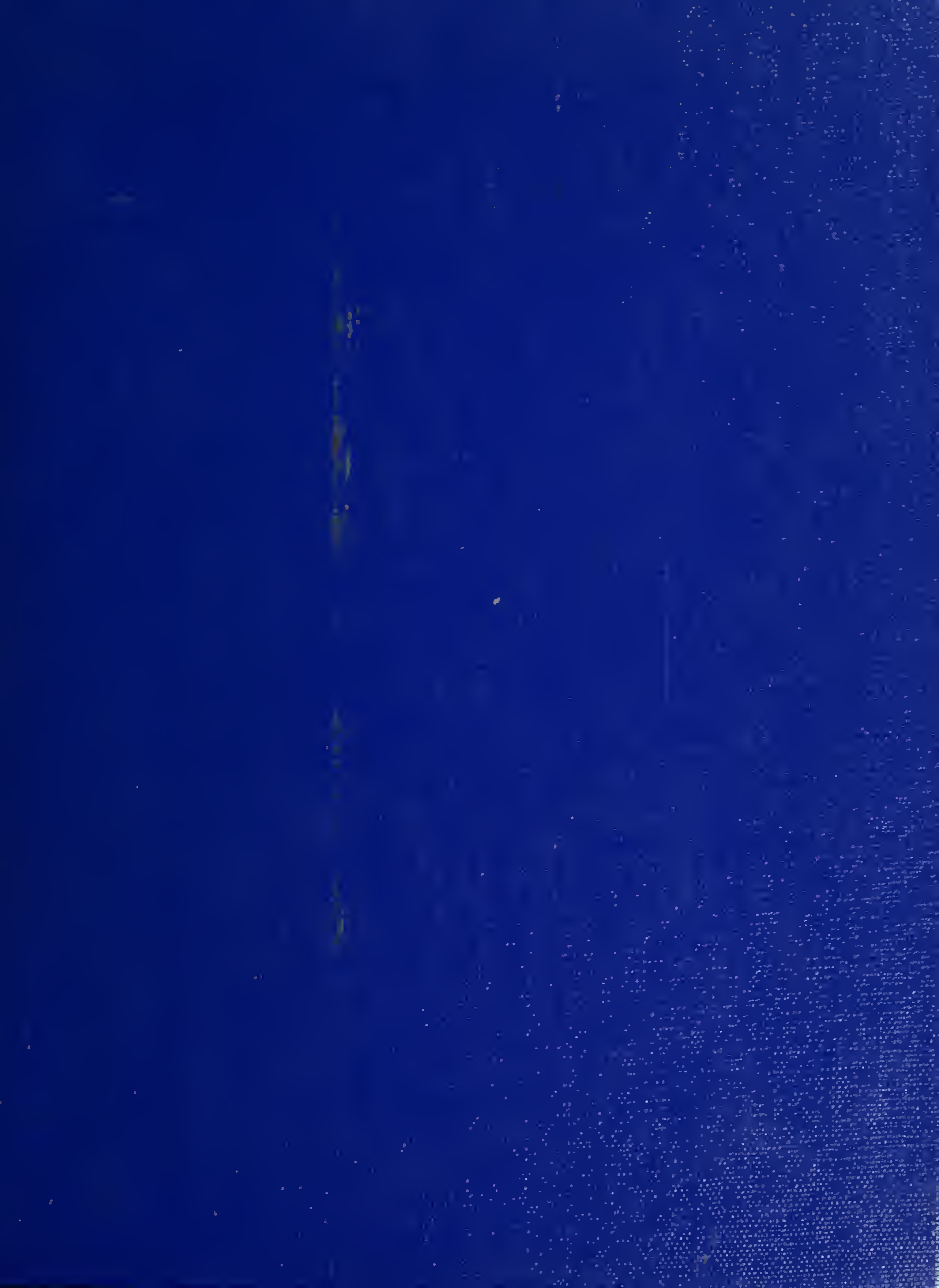



the
university of
connecticut
libraries


art, stx
ND625F75
Von Eyck bis Bruegel,
3 9153 00314769 3











VON EYCK BIS BRUEGEL

VERLAG JULIUS BARD BERLIN

VON EYCK BIS BRUEGEL

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Mit 32 Abbildungen



BERLIN 1916
VERLEGT BEI JULIUS BARD

ENTWURF DES ORIGINALEINBANDES
VON WALTER TIEMANN
DRUCK VON HESSE & BECKER IN LEIPZIG

INHALT



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Einleitung

In meinen Aufsätzen stößt der Leser auf die Bemühung, das Eigentümliche dieses oder jenes Malers in Worte zu fassen. Zugleich werden fragmentarische Ergebnisse einer Sammeltätigkeit geboten, jener oft lächerlich gemachten Attributionsarbeit, die mir zwar nicht als der Zweck, wohl aber als die Grundlage jeder ernstlichen Kunst= forschung erscheint und die von den Herren, welche hochmütig dar= auf herabsehen, nichtsdestoweniger, wenn auch gewöhnlich ohne Talent, geübt wird.

Ich muß vor dem Mißverständnisse warnen, als ob es möglich wäre, nach gläubiger Kenntnisnahme der charakterisierenden Sätze Arbeiten dieses oder jenes Malers zu erkennen. Wenn dies mißlingt, so ist damit die Charakteristik noch nicht herabgesetzt oder wider= legt. Ich selbst benutze gedankliche Fixierungen von Eindrücken niemals als Instrument zur „Bestimmung“ und hege Mißtrauen gegen Leute, die mit Zitaten „Bestimmungen“ begründen, verteidigen oder bekämpfen.

Die richtigen Bestimmungen pflegen sich spontan und prima vista einzustellen. Man erkennt einen Freund, ohne je festgestellt zu haben, worin das Besondere seiner Gestalt bestände, mit einer Sicher= heit, die Lektüre und Auswendiglernen des besten Steckbriefes nicht zu geben vermag.

Man mag so gedankenloses Wiedererkennen unwissenschaftlich finden, die „Methode“ dagegen, die Giovanni Morelli zu besitzen glaubte oder zu besitzen behauptete, als die wissenschaftliche preisen. Ich bin überzeugt, daß Morelli mit all seiner Methode nichts erreicht hätte, wenn er nicht ein talentvoller Kunstkenner gewesen wäre, so= gar, daß er sich seiner Methode nicht bedient, vielmehr die Resultate intuitiver Kennerschaft mit dem Mantel falscher Gelehrsamkeit um=

kleidet hat, um ihnen für naive Leute den Anschein unwiderleglicher Sicherheit zu geben.

Beweisen freilich und widerlegen kann man Bestimmungen nicht. Und die Irrtümer werden erst als Irrtümer erkannt, wann sie absterben und abfallen. Die Wahrheit hat hier kein anderes Kriterium, als daß sie fruchtbar ist. Die richtige Bestimmung bringt Bestimmungen hervor, die falsche, und wenn sie mit beweiskräftigen Argumenten über und über gepanzert ist, hält nicht stand, erweist sich mit der Zeit als taub und tot.

Wissenschaftlich mag man jede stilkritische Bestimmung als Hypothese betrachten und luftige Bauten mit den gefühlsmäßig ermittelten Daten aufführen, im Vertrauen, daß Urkunden oder Signaturen, zu denen wir mit Hilfe der provisorischen Konstruktion emporklettern, nachträglich dem Ganzen größere Festigkeit verleihen werden.

Die schöpferische Persönlichkeit bringt nicht, wie die Kupferplatte beim Drucken, meßbar gleiche Dinge hervor. Deshalb besteht die problematische Aufgabe des Kenners darin, in dem einen Erzeugnis die erzeugende Kraft mit all ihren Möglichkeiten und Notwendigkeiten zu empfinden, so daß eine zweite Schöpfung als eine Hervorbringung gerade dieser Kraft erkannt wird.

Für die Praxis folgt aus dieser Formulierung allerlei. Mit dem Registrieren und Auswendiglernen aller Eigenschaften eines Kunstwerkes ist nicht viel getan, da durchaus nicht zu erwarten ist, daß alle Eigenschaften in einer zweiten Schöpfung wiederkehren. Zu unterscheiden ist, was dem Autor notwendig, was zufällig ist, was von besonderen, nur in diesem Falle wirkenden Kräften — Format, Thema — herstammt. Eine sich festsaugende Beobachtung ist nicht zu empfehlen. Man tut gut, in raschem Wechsel so viele Arbeiten eines Meisters, wie irgend erreichbar sind, auf sich wirken zu lassen, die Eindrücke im Abstande von den Monumenten zusammen zu schließen und zu verarbeiten. So wird man am ehesten die Beweglichkeit der Kritik mit der Aktionsfähigkeit der schöpferischen Individualitäten in Einklang bringen.

Meine Aufsätze können nicht direkt als eine Anweisung zur

Kennerschaft dienen, könnten es auch nicht, wenn sie glücklicher und ausführlicher in der Aufzählung von Merkmalen wären. Mittelbar vermögen sie vielleicht — und soweit reicht die bescheidene Hoffnung, die mich ermutigt — das Studium und den Genuß der Originale zu erleichtern und zu vertiefen. Die Fähigkeit, zu bestimmen oder Bestimmungen zu kontrollieren, wird sich von selbst aus Studium und Genuß ergeben. Auch aus dem Genuß!

Viele Kunstforscher setzen freilich ihren Ehrgeiz darein, die Freude an der Kunst auszuschalten, was einigen von ihnen aus naheliegenden Gründen unschwer gelingt. Sie genieren sich und fürchten, von Vertretern der strengeren Nachbardiszipline nicht für voll genommen und einer vergnüglichen oder frivolen Beschäftigung verdächtig zu sein. Rechnende und messende Beweisführung wird als ausschlaggebend vorgespiegelt. Die trockene Weise steht in Ansehen. Und die dunkle Weise, jene verzwickte Terminologie, die das Lesen kunstgeschichtlicher Bücher zur Qual macht, entstammt eben dieser Ambition. Manchmal ist undurchsichtige, somit für den Leser wertlose, Tiefe dabei, gewöhnlich aber nichts als Flachheit, die künstlich getrübt ist, damit man an Tiefe glauben soll.

Es kann nicht Aufgabe einer Wissenschaft sein, das Spezifische und Wesentliche ihres Gegenstandes — und das Spezifische und Wesentliche des Kunstwerks ist seine Wirkung — beiseite zu lassen. Ich wüßte nicht, welche Organe zum Erfassen des Kunstwerks uns zur Verfügung blieben, nachdem das Genießen dem Ideal asketischer Wissenschaftlichkeit geopfert worden wäre.

Unsystematisch gereihte aphoristische Bemerkungen können am ehesten Bildeindrücke vermitteln, diese oder jene Eigenschaft aufleuchten lassen. Ich glaube nicht, daß eine mehr ins Einzelne gehende und Vollständigkeit anstrebende Darstellung, die an ermüdenden Wiederholungen reich wäre, dem Zwecke besser dienen würde. Äußerste Wortsparsamkeit scheint geboten zu sein, da die Aufnahmefähigkeit des Lesers als beschränkt vorausgesetzt werden muß. Niemand vermag eine längere Reihe von Form- und Farbenangaben bei der Lektüre festzuhalten.

Die Kunstgeographie der Niederlande

Wir sprechen von flämischer und holländischer Malerei und umfassen damit das gesamte, zumal im 15. und 17. Jahrhundert kunstreiche Gebiet, das von den politischen Grenzen Belgiens und des Königreichs der Niederlande eingeschlossen wird. Namentlich was die Malerei des 17. Jahrhunderts angeht, ist der Gegensatz von holländischer und flämischer Kunst deutlich und prägt sich, wenn wir die Persönlichkeit des Rubens neben die Rembrandts stellen, tief ein.

Was das 15. Jahrhundert betrifft, ist die Grenzlinie nicht ebenso scharf. Die politischen und religiösen Unterschiede bildeten sich aus oder wurden doch vertieft durch die und nach den langen Freiheitskämpfen gegen die spanische klerikale und feudale Herrschaft. Das Endergebnis dieser Kämpfe war, daß die Nordstaaten, also im wesentlichen das heutige Königreich der Niederlande, ein protestantisches, in sich abgeschlossenes Gemeinwesen ward, indessen die südlichen Provinzen, also wesentlich das heutige Belgien, altgläubig blieben und bei Habsburg gehalten wurden. Im Süden standen die Tore, durch die romanische Kultur einströmte, offen; der Norden schloß sich mit puritanischer Strenge ab und wahrte seine germanische Kultur unberührt. Im 15. Jahrhundert sind die Niederlande eher ein Ganzes mit einheitlicher Kultur, und die germanische Art, freilich von Nordfrankreich und Burgund her vermischt mit lateinischen Elementen, durchströmt das ganze Land. Man hat sich mit einigem Erfolge bei dem stilkritischen Studium der Malerei bemüht, schon für das 15. Jahrhundert den später so deutlichen Gegensatz zu erkennen, wobei die Armut an Monumenten im heutigen Holland, — eine Folge der Bilderstürme des 16. Jahrhunderts — arg stört.

Der Begriff „flämisch" für die habsburgischen Südstaaten ist nicht

korrekt und setzt einen Teil für das Ganze. Genau genommen, umfaßt dieser geographische Begriff nur die beiden Grafschaften Flandern, nicht aber den Hennegau, Lüttich, Brabant und andere Teile, die an dem Kunstleben der nicht holländischen Niederlande größeren Anteil haben als Flandern. Besser wäre, man dehnte den Begriff „flämisch" nicht unkorrekt aus und spräche von den Südniederlanden im Gegensatze zu den Nordniederlanden.

Die Kunstherrschaft der flandrischen Grafschaften ist nichts als Schein. Brügge und Gent im 15., Antwerpen im 16. Jahrhundert waren die blühenden Handelsplätze mit einer internationalen reichen kaufmännischen Gesellschaft, die Kunstkräfte an sich zogen. Abgesehen von den Burgunderfürsten, die als Gönner der Künstler von hoher Bedeutung waren und französische Hofbedürfnisse einführten, finden wir mit Erstaunen eine verhältnismäßig große Zahl italienischer Kaufherren als Auftraggeber (Tomaso Portinari, Jacopo Tani, Arnolfini u. a.). Im 16. Jahrhundert wurde der Kunstexport nach Spanien enorm, und spanische Forderungen bestimmten die Arbeit in den flämischen Werkstätten. Wie international die höchste Schicht der Antwerpener Bevölkerung um 1520 war, übersieht man beim Studium des Dürerschen Reisetagebuches.

Waren also sozusagen die Konsumenten durchaus nicht rein flämisch, so waren es die Produzenten noch weniger. Von den Meistern, die das Schicksal der Brügger Kunst bestimmten, ist kaum einer flämischer Herkunft. Jan van Eyck stammt aus Maaseyck, einem Ort, der an der Maas nördlich von Maastricht dicht an der Stelle liegt, wo die politischen Grenzen von Belgien, Holland und Deutschland zusammenstoßen. Die Gegend von Maaseyck ist als Quellpunkt niederländischer Kunst im Auge zu behalten. Hans Memling kam aus Deutschland, vermutlich aus Mömlingen am Mittelrhein, Gerard David aus Oudewater, einem Ort, der in Holland zwischen Gouda und Utrecht liegt. Jan Provost stammt aus Mons, also aus dem Süden, dem Hennegau, Ambrosius Benson aus Mailand. Abgesehen von Hugo van der Goes und Justus van Gent, die möglicherweise aus der flandrischen Stadt Gent stammen, gibt es keinen bedeutenden Maler

im 15. Jahrhundert und sehr wenige im 16., deren Herkunft aus Flan= dern wahrscheinlich wäre.

Um 1500 ward Antwerpen Sammelbecken und Mischkrug. Aus allen niederländischen Provinzen kamen die Maler herbei. Von den bekannten Größen, die der stark exportierenden Antwerpener Kunst den Charakter gaben, war Quentin Massys aus Löwen (Brabant) ein= gewandert, Jan Gossaert aus Maubeuge (Hennegau), der Meister des Todes Mariae ist wahrscheinlich mit dem Joos identisch, der von Cleve gekommen ist. Die große Menge der Unbekannten ist in den uns erhaltenen Antwerpener Gildenlisten verzeichnet, und bei vielen Namen, die sonst gar nichts sagen, ist der Herkunftsort ersichtlich. Der Norden (Holland) und der Osten (Nordbrabant und Limburg) erscheinen als diejenigen niederländischen Landschaften, die be= sonders produktiv an Kunstkräften waren. Im allgemeinen und groben läßt sich der Zustand so darstellen: die blühenden flandri= schen Handelsstädte, im 15. Jahrhundert Brügge, später Antwerpen, sind relativ arm an Begabungen, ziehen aber aus allen Teilen der Niederlande, besonders aus dem Osten, Kunstkräfte an sich. Schlägt man eine Kreislinie mit dem Zentrum Antwerpen und dem Radius Antwerpen—Maaseyck, so berührt diese Linie von ungefähr fast alle Herkunftsorte der starken stilbestimmenden Maler, nämlich Tournay (Roger van der Weyden und Robert Campin, der vermutlich mit dem Meister von Flémalle identisch ist), Mons (Provost), Maubeuge (Gossaert), Dinant (Patenier), Hertogenbosch (Hieronymus Bosch), Oudevater (Gerard David). Haarlem (Dirk Bouts, Geertgen) bleibt etwas nördlich außerhalb der Kreislinie.

Betrachten wir die niederländische Kunst vom rassengeschicht= lichen Standpunkte, so sind wir im wesentlichen auf Beachtung der Sprachgrenzen angewiesen und überdies gezwungen, aus dem Zu= stand von heute zweifelhafte Schlüsse auf die Verhältnisse des 15. und 16. Jahrhunderts zu ziehen. Die im 15. Jahrhundert vermutlich rein germanischen flandrischen Städte können nach meinen Darle= gungen außer Betracht bleiben.

Holland, das nachweislich einen starken Einschlag in das Gewebe

der südniederländischen Kunst liefert, darf als germanisches Gebiet angesehen werden. Als überwiegend deutsch im weiteren Sinne muß die Gegend von Nordbrabant (Hertogenbosch, Limburg, Maaseyck) bezeichnet werden, so daß nicht nur Geertgen, Jan Mostaert, von den Späteren Lucas van Leyden, Jacob van Amsterdam, sondern auch Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, die Brüder Pol de Limburg, die unter den Buchmalern gegen Ende des 14. Jahrhunderts im Dienste französischer Fürsten hervorragen, und die Brüder Hubert und Jan van Eyck mit einiger Wahrscheinlichkeit als Maler germanischen Stammes aufgenommen werden dürfen. Problematisch dagegen erscheint die Stammesart der aus dem Süden nach Brabant und Flandern vordringenden Kräfte, nämlich der in Tournay, Mons, Maubeuge, Dinant geborenen Maler.

Wichtig zumal ist die Frage, wie wir den Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden beurteilen.

Nach den jüngsten Forschungen erscheint der Meister von Flémalle etwas älter als Rogier, fast als ein Zeitgenosse Jan van Eycks, und seine schöpferische Kraft wird derjenigen Rogiers mindestens gleich geachtet. Freilich übt Rogier ersichtlich mit seiner Typik und seinen Kompositionsmotiven einen stärkeren und weiter reichenden Druck aus als irgendein Maler des 15. Jahrhunderts. Man nimmt mit einleuchtender Argumentation an, daß der Flémalle-Meister der in Tournay als Lehrer Rogiers urkundlich erwähnte Robert Campin sei. Ist dies richtig, so vertreten die beiden Meister eine in Tournay heimische Kunstart, deren Besonderheit namentlich im Gegensatze zu der Eyckschen Kunst aus Rogiers Schöpfungen krasser hervortritt als aus denen des Flémallers.

Tournay liegt im französischen Sprachgebiet. Ich fürchte, es gibt kein wissenschaftlich befriedigendes Mittel, mit dem die Stammesart Rogiers festgestellt werden könnte, verlockend aber ist der Versuch, den Gegensatz zwischen Jan van Eyck, der vom Osten kam, und Rogier, der vom Süden kam, als einen Gegensatz germanischer und lateinischer Art aufzufassen. Die flandrischen Städte bieten den Kampfplatz. Um 1450 scheint sich der Sieg auf die Seite Rogiers zu neigen.

Es ist nicht schwer, den tief reichenden Gegensatz zwischen Jan

van Eyck und Rogier zu erkennen, aber bedenklich, die Individualitäten
als Stammesrepräsentanten hinzustellen. Zum mindesten ist vorsich-
tige Kontrolle dringend anzuraten. Besäßen wir in größerer Zahl
französische Malwerke aus dem 15. Jahrhundert und andererseits
holländische, also germanisch-niederländische, so könnten wir eine
fruchtbringende Nachprüfung vornehmen. Das hier den Holländern
und den van Eyck Gemeinsame, das dort den Meistern von Tournay
und den Franzosen Gemeinsame könnten gegeneinander gestellt wer-
den. Leider ist unser Besitz an rein holländischen Malereien gering,
an französischen Monumenten noch geringer, so daß eine Durch-
prüfung reichen und mannigfaltigen Materials nicht stattfinden kann.

Die Genialität Jan van Eycks wächst gewiß über das allgemein
Stammesartliche hinaus, und die fanatisch bittere Geistigkeit Rogiers
erscheint eher individuell als rassegemäß. Bis zu einem gewissen
Grade. Und in der Abmessung dieses Grades liegt die kaum lösbare
Schwierigkeit.

Das Wesentliche in der Kunst Jan van Eycks ist die freudig be-
jahende, unwählerische, vorurteilslose Hingabe an den Schein der
Dinge. Die Illusion an sich ist das mit hellem Triumph erreichte
Ziel. Alles Sichtbare erscheint in gleichem Range. Tief bohrende
Beobachtung, verweilendes Modellstudium drängt das subjektive Ge-
stalten zurück und schwemmt die Tradition hinweg.

Neben Jan van Eyck erscheint Rogier unsinnlich und geistig. Er
geht von der Aufgabe, dem Thema aus, gestaltet im Banne über-
kommener Schemata, doch mit einer an Bildgedanken reichen Phan-
tasie. Der Natur steht er wählend gegenüber und läßt sich niemals
von ihr auf fremdes Gebiet, zu Abenteuern locken. Stilstreng und
sicher in dem herben, dem Andachtsbild angemessenen Ausdruck,
steht seine Kunst arm und eintönig neben Jan van Eycks Kunst, die
von der Unendlichkeit der Natur immer wieder neue Nahrung emp-
fängt. Jan van Eyck ist ein Entdecker (während Roger ein Erfinder ist).
Luft, Licht und Helldunkel werden ihm sichtbar und der Zusammen-
hang der Dinge im Raume. Rogier komponiert wie ein Bildhauer, ein
Reliefbildner, indem er in seiner Vorstellung die Figurengruppen

isoliert und den landschaftlichen Grund hinzufügt, er bringt die plastisch erdachten Figuren als Zeichner auf die Fläche, indem er die Konturen betont, Jan van Eyck konzipiert und stellt dar als Maler. Neben den kunstreich gebauten Kompositionen Rogiers haben Eycks Schöpfungen den Zufallsreiz des Malerischen, die Blutwärme und den individuellen Reichtum des Lebens.

In der Richtung seines Vorstoßes dringt Jan van Eyck weiter als irgendein Maler des 15. Jahrhunderts. Immerhin, wenn man mit dem angedeuteten Gegensatz zwischen Eyck und Rogier als dem Prüfstein an die Beurteilung der übrigen bekannten niederländischen Maler geht, so steht der Haarlemer Geertgen tot St. Jans, der die rein holländische Kunst vertritt, eher auf der Eyck- als auf der Rogier-Seite.

Abgesehen von persönlicher Genialität, die als ort- und zeitlos gefeiert werden kann, darf der Trieb zur Naturbeobachtung, der in Eycks Leistung übermächtig hervorbricht und der niederländischen Tafelmalerei eine überall anerkannte Überlegenheit gibt, als germanischer Stammeserbteil betrachtet werden. Rogiers aufbauende, Bildgedanken prägende Gestaltung, die den niederländischen Werkstätten und den Malern weit über die Landesgrenzen hinaus eine formelhafte Ausdrucksweise für zwei Generationen lieferte, kann als halbfranzösisch betrachtet werden. Ist doch der Gegensatz zwischen Claude und Ruijsdael, zwischen Watteau und Gainsborough ein wenig wiederum der Gegensatz zwischen dem konstruierenden Zeichner und dem beobachtenden Maler. Frankreichs höchste Leistung im Kirchenbau und in der großen Plastik des Mittelalters wurde in den germanischen Ländern bei weitem nicht erreicht. Ein Symptom mehr, daß den Galliern die Begabung für Baukunst und Skulptur eigen war.

Die Südniederlande, im besonderen die im 15. und 16. Jahrhundert blühenden Städte in Flandern und Brabant beziehen ihre Kunstkräfte aus dem halbfranzösischen Süden und dem germanischen Osten. Die nordniederländische holländische Kunst darf als rein germanisch betrachtet werden, während in Flandern und Brabant die Eycksche Beobachtung sich vermischt mit dem Rogerschen Schema, Germanisches mit Lateinischem.

Jan van Eyck

Die Historie staut den Fluß des Geschehens und gibt einigen Personen falsche Bedeutung, indem sie von Beginnern und Begründern spricht. Wir machen es nicht viel anders, wenn auch mit schlechterem Gewissen, wie Karel van Mander, ein niederländischer Maler, der um 1600 mit Eifer Nachrichten über die älteren Maler seines Landes aus der Tradition sammelte. Dieser Chronist beginnt die Geschichte der niederländischen Maler, oder doch seine Reihe von viten, mit den van Eyck, wie man die Geschichte des gedruckten Buches mit Gutenberg beginnt.

Gewiß hat es in den Niederlanden Maler vor den van Eyck gegeben. Gewiß waren die van Eyck ebensowohl Söhne wie Väter. Van Manders Vorstellung war ein Irrtum, aber ein Irrtum, in dem sich eine um 1600 weit verbreitete Überlieferung ausdrückte. Die van Eyck wurden von den Malern des 16. Jahrhunderts als Stammväter und Zunftbegründer verehrt. Aus dem „dunkeln" Mittelalter mit seiner namenlosen Handwerksübung tauchen sie als die Ersten im Norden empor mit persönlicher Leistung. Nur geniale Schöpferkraft konnte eine Erinnerung hinterlassen, die sich zu der Eyck-Legende, dem Eyck-Kultus verdichtete.

So etwa würden wir argumentieren, wenn uns nichts von den Schöpfungen der Brüder erhalten wäre. Die lebendige Wirkung aber, die von gegenwärtigen Monumenten ausgeht, vereinigt sich mit der ehrwürdigen Tradition. Mit den van Eyck scheint eine Kraftquelle aus dem Boden zu brechen. Nicht aus dem Nichts. Aber das Unterirdische entzieht sich unserer Beobachtung. Die falsche Idee von einem Anfang ist, wenn irgendwo, hier entschuldbar und in der Darstellung unentbehrlich.

Jan van Eyck, der jüngere der Brüder, soll etwas erfunden haben,

nämlich die Ölmalerei, die den Niederländern des 16. Jahrhunderts als die Malerei schlechthin galt. Man hat diese Tradition abtun zu können geglaubt mit Zitaten aus alten Malrezepten, wo lange vor den van Eyck von Öl die Rede ist. Jan van Eyck hat anders, auch technisch anders, gemalt als die Maler vor ihm. Aber die Naivetät des Chronisten verwechselt Ursache und Wirkung. Im Anfang war nicht die Erfindung. Jan van Eyck — oder Hubert van Eyck — kam nicht zur Möglichkeit, so zu malen, wie er malte, nachdem und weil er die Öltechnik erfunden hatte, vielmehr: er fand neue Mittel, weil der Trieb so zu malen, wie er malte, bei den früher gebräuchlichen Mitteln keine Befriedigung fand.

Das Suchen nach neuen Malverfahren wurde angeregt und orientiert durch Beobachtung, Phantasie und Gestaltungswillen. Wenngleich die Zeit und das Volk Anteil haben an dieser Neuorientierung, könnte die natürliche Vorliebe für Heroen sich hier betätigen, wenn nicht statt einer Persönlichkeit zwei mit einer Leistung Anspruch auf Ruhm erheben würden, nämlich Hubert und Jan. Ist das Genie selten, so hören wir nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung ungläubig die Kunde, ein Elternpaar habe zwei geniale Söhne hervorgebracht. Überall, wo Brüder sich zu einer Schöpfung vereinigen, betrachten wir von vornherein den Einen mißtrauisch als einen abhängigen Gehilfen. Das glückliche Zusammenarbeiten tüchtiger Kräfte ist vorstellbar, das Genie aber betätigt sich herrschend oder abstoßend. Dieses schwer zu überwindende Vorurteil reizt den Historiker immer wieder, mit der Legende von zwei Begründern der niederländischen Malkunst aufzuräumen.

Der Genter Altar trägt eine Inschrift, die zu deutsch also lautet:

> Der Maler Hubert van Eyck der größte aller Maler (maior quo nemo repertus) begann das Werk. Johannes in der Kunst der zweite vollendete es auf den Wunsch des Jodocus Vyd im Jahre 1432 am 6. Mai.

Dieser Text, der nicht in allen Punkten einwandfrei erhalten ist, stellt fast ebenso viele Fragen, wie er beantwortet.

Ist die Rangordnung der Brüder einfach anzunehmen? Ist sie als fromme Lüge oder bescheidene Selbsttäuschung des jüngeren Bruders, der die Inschrift feststellte, zu betrachten? Glaubhaft bleibt, daß Hubert den Genter Altar, der um 1420 in der Anlage allen Altarschmuck in den Niederlanden an Umfang und inhaltlichem Reichtum überragte, unternommen hat. Besäßen wir nichts als den Genter Altar, so würden wir uns unbedenklich an die Rangordnung der Inschrift halten und in Jan van Eyck einen Mitarbeiter, Schüler und Nachahmer seines älteren Bruders sehen. Wir besitzen aber außer dem Genter Altar Schöpfungen Jans, von ihm allein, nach dem Tode Huberts (1426) ausgeführte, unzweideutig mit seinem Namen bezeichnete Werke, Andachtstafeln und Bildnisse, wie die Altartafel des van der Paele von 1436 und das Arnolfini-Paar von 1434. Im Angesicht dieser Arbeiten Jans wird es schwer, die Rangordnung der Genter Inschrift aufrechtzuerhalten. Mittel und Zweck erscheinen hier in vollkommener Harmonie. Das Instrument ist so geführt, wie nur der es führt, der es sich geschaffen hat. Und dieses Können sollte ererbt, nicht erworben sein?

Die Schalen der Wage stehen etwa gleich. In die Schale Huberts fällt außer der Erstgeburt der Superlativ der Genter Inschrift, in Jans Schale dagegen die sich immer erneuende Wirkung seiner Bilder und mit schwächerem Gewicht sein Ruhm in alter Zeit — Huberts Name war fast vergessen —.

Selbstbewußt ist die Kritik vor den Genter Altar getreten, überzeugt, daß Stilanalyse alle Fragen lösen könnte. Der vielgliedrige Altar hat aber jedem Beobachter eine andere Antwort gegeben.

Man hat mit allen möglichen Argumentationen den Anteil Huberts von dem Anteil Jans gesondert. Es lohnt sich nicht, die Ergebnisse nebeneinander zu stellen. Nur Dvořáks Aufteilung (im 24. Bande des österreichischen Jahrbuchs) führt zu einem, wenn nicht richtigen, so doch prinzipiell befriedigenden Resultat. Die Vertreter zweier Generationen, zweier Kunststufen werden im Genter Altar aufgezeigt, oder, falls dieses Ziel nicht erreicht ist, die Tendenz der Analyse ist wenigstens sinnreich. Hubert erscheint in der ernstlichen

und ausführlichen Darlegung des Wiener Gelehrten als ein Meister der älteren Generation, der von dem jetzt Sichtbaren die drei Hauptfiguren der oberen Reihe und etwa die Hälfte der Mitteltafel unten fertig gestellt hat. Dvořák bemüht sich zu demonstrieren, daß diese Teile fundamental anders konzipiert seien als das übrige, daß sie nicht Anteil hätten an der spezifisch Eyckschen Errungenschaft. Jan erst tat den entscheidenden Schritt. Dvořák nimmt konsequent alle Eyckschen Gemälde, auch die nicht signierten, abgesehen vom Genter Altare, für Jan in Anspruch.

Huberts Erscheinung versinkt bei dieser Auslegung, taucht in das allgemeine Dunkel der voreyckischen Handwerksübung unter.

Dvořáks Auffassung ist nicht die allgemeine geworden. Immer wieder hat man versucht, Hubert als eine gleichwertige Persönlichkeit neben Jan zu stellen. Selbst die Idee, Jans Kunst leuchte wie der Mond, nur mit dem Lichte der untergegangenen Hubertschen Kunst: selbst diese Idee lebt weiter.

Jans beglaubigte Werke in Verbindung mit Notizen über ihn, die aus Archiven zutage getreten sind, bietet ein leidlich geschlossenes Bild. Wir finden den Maler im Fürstendienste zuerst bei Jan von Holland (1424) und gleich nach dem Tode dieses Herrn bei Philipp von Burgund. Die kriegerischen und prunkliebenden Herrschaften jener Tage beschränkten ihren Luxus und ihre Kunstliebe auf leicht transportable Dinge, auf edle Stoffe, Schmuckstücke und Bücher. Sie bevorzugten für Lager- und Zeltleben ein Maximum von Kunst bei einem Minimum von Ausdehnung und Gewicht. Diese Neigungen zu befriedigen war die konzentrierte Kostbarkeit der Eyckschen Malerei gewiß geeignet.

In einem Briefe von 1524 finden wir die aufschlußreiche Stelle: „gran maestro Joannes che prima fe l'arte d'illuminare libri sive ut hodie loquimur miniare ...“ Also hiernach begann Jan damit, Buchmalereien auszuführen, hatte seine Ausbildung etwa in einer Miniaturistenwerkstatt empfangen. Ist die Kunst dieses Meisters aus der älteren Buchmalerei erwachsen und steht sie eben deshalb im Gegensatze zur Tafelmalerei seiner Generation? Die These läßt sich von mehr

als einer Seite stützen. In Verbindung mit der Buchmalerei, die sich auf französischem Boden gegen 1400 entwickelt hatte (anscheinend unter entscheidender Teilnahme niederländischer Kräfte) betrachtet, verliert die Kunst Jans zwar nicht an Glanz, Originalität oder historischer Bedeutung, wohl aber an Unerklärlichkeit.

Von Eyckschen Miniaturen träumte man bis 1902. Dann trat das Unerwartete, das man hätte erwarten können, ein: Eycksche Miniaturen wurden sichtbar. Die Kunstwissenschaft tat, was sie in solchen Fällen zu tun pflegt, sie verhielt sich ablehnend, sträubte sich, das Neue aufzunehmen. 1902 publizierte Durrieux „les heures de Turin" ein Gebetbuchfragment, an dem offenbar mehrere Hände zu verschiedenen Zeiten gearbeitet haben, in dem mehrere Blätter Eykisch erscheinen. Zwei Jahre darauf wurde dies Gebetbuch ein Raub der Flammen. Dieser schwerste Verlust, der unsern Besitz an Monumenten in jüngerer Zeit getroffen hat, wird ein wenig gemildert durch drei Umstände. Zunächst ist das Buch gerade noch vor seinem Untergange beachtet und in leidlichen Lichtdrucken publiziert worden. Dann hat der scharfsichtige Kritiker der altniederländischen Malkunst Georges Hulin die Blätter noch genau untersucht, den Schlüssel zur Lösung aller Eyck-Fragen hier gefunden und die Ergebnisse seiner Untersuchung festgelegt. Endlich hat sich in Mailand ein zweites Fragment des Gebetbuches gefunden, in der Trivulziana, und auch in diesem Teile gibt es Blätter Eyckschen Charakters.

Ein Blatt in dem Turiner Fragmente stellt den Herzog Wilhelm von Bayern dar, wie er am Strande der Nordsee zu Pferde mit seinem Gefolge ein Gebet zum Himmel richtet. Im Besitze dieses Fürsten war das Gebetbuch zwischen 1414 und 1417, seinem Todesjahre. Die Miniatur ist somit datiert, aufregend früh, erheblich früher als irgend etwas, was wir von den van Eyck nachweisen können. Mehrere andere Blätter in Turin und in Mailand sind gewiß von derselben Hand und etwa gleichzeitig entstanden (es gibt daneben in dem Buche wesentlich ältere und erheblich jüngere Arbeiten). Nachahmung Eykschen Stils um 1417 in einem Buchmaleratelier erscheint an und für sich kaum denkbar, überdies zwingen die Frische, Freiheit

und Kühnheit der Buchblätter (selbst in den ärmlichen Nachbildungen), sie dem Begründer der niederländischen Malkunst zuzuschreiben. Zumal in der Landschaftsdarstellung, der Lichtbeobachtung, der Stimmungskraft überragen die räumlich beschränkten Miniaturen alles, was wir von den van Eyck sonst besitzen. Die hier entfaltete Kunst unterscheidet sich von der aus Tafelbildern bekannten Kunst keineswegs in dem Sinne, daß sie unterlegen oder abgeleitet erschiene. Selbst diejenigen Kunstkritiker, die mit der Möglichkeit der Wandlung rechnen, vergessen zumeist, mit der Notwendigkeit der Wandlung zu rechnen. Jan van Eyck muß 1417 anders gemalt haben als 1427.

Der Meister von 1417, wer es auch immer war, begann die Eroberung des Sichtbaren mit der Landschaft, die er mit einer Illusion ohnegleichen nicht nur in der Formation, sondern auch in den Lichtumständen zu zeitloser Wirkung wiedergibt. Die Lokalfarben sind dem Gesamtton mit unerklärlicher Sicherheit eingeordnet. Das Gleiten der Schatten, das Gekräusel der Wellen, das Spiegeln im Wasser, die Wolkengebilde: das Flüchtigste und Zarteste ist mit freier Meisterschaft ausgedrückt. Eine Naturnähe, zu der das Jahrhundert den Weg noch nicht fand, scheint einmal mit der Kraft des ersten Anlaufs erreicht zu sein.

Die Figuren in seltsamem Gegensatz zu der angedeuteten Freiheit des Landschaftlichen sind mit der gotischen Tradition eng verbunden, wenig individuell, mit fließenden Gewändern und von unsicherer Konstruktion.

Hulin (in seiner Publikation „les heures de Milan“) glaubt in dem Gebetbuch mehr noch als den Eyckschen Stil von 1417 gefunden zu haben. Ihm scheinen sich die Persönlichkeiten Huberts und Jans hier voneinander zu lösen, deutlicher als im Genter Altare.

Neben den Blättern im Turin-Mailänder Gebetbuch, die ich gepriesen habe, stehen einige andere, stilistisch abweichende, die auch Eyckisch aussehen, aber in anderem Sinne Eyckisch, nüchtern in den Landschaften, ohne Stimmungsreiz, mit steifen, geraden Faltenlinien. Kein Blatt dieser zweiten Gruppe ist datierbar. Falls beide Gruppen, wie Hulin annimmt, aus der Zeit um 1417 stammen, ist die alte Frage

gelöst. Hubert — und dies ist Hulins schwerwiegendes Ergebnis — hat die in der Gesamterscheinung altertümlichen Miniaturen der ersten Gruppe geschaffen, Jan die äußerlich Eyckschen schwächeren Blätter der zweiten Gruppe. Also die Rangordnung der Genter Inschrift wäre bestätigt. Hulin hat nicht gezögert, die Konsequenzen aus seiner Aufteilung der Miniaturen zu ziehen und mehrere Tafelbilder, wie die Flügel in St. Petersburg und die Madonna in der Kirche zu Berlin dem älteren Bruder zugeschrieben.

Ich habe leider das Turiner Fragment nie gesehen und zögere, dem belgischen Forscher, dessen umwälzende Aufstellungen sich anscheinend unabweisbar aus dem Studium der Miniaturen ergeben, zu widersprechen. Einige Bedenken kann ich nicht unterdrücken. Der schwächste Punkt in Hulins Argumentation ist die Unmöglichkeit, die Gruppe 2 zu datieren, Auffällig bleibt der weite Stilabstand zwischen den Brüdern um 1417. Gerade zu so früher Zeit sollte man einen geringen Stilabstand erwarten. Um 1425 — im Genter Altar — ist die Stildifferenz weit geringer und so undeutlich, daß selbst Hulin sich an die Aufgabe, die Hände hier zu scheiden, nicht heranwagt.

Ich teile durchaus Hulins Urteil über die erste Gruppe und finde keines seiner Worte zum Preise dieser Blätter übertrieben. Ihr Schöpfer ist der Begründer der niederländischen Kunst. Und wenn Hubert der Autor ist, so trifft die Inschrift „maior quo nemo repertus" zu, und Jan wäre auf den zweiten Platz gewiesen.

Anders als Hulin urteile ich über die zweite Gruppe.

Diese Blätter sind Eyckisch, aber ihnen fehlen die Stilanzeichen hoher Primitivität. Ihre Qualität ist keineswegs so außerordentlich, daß sie nicht ein Nachfolger der van Eyck um 1440 (in so später Zeit wurde an dem Gebetbuche noch gearbeitet) erreicht haben könnte. Ist mit solcher Bewertung die zweite Gruppe beiseite gestellt, so wird der Weg frei — gegen Hulin — Jan als den Autor der ersten Gruppe einzusetzen. Diese Wendung hat offenbar einige Vorzüge. Jan war 1424 im Dienste Johanns von Bayern. Um so wahrscheinlicher, daß er vorher in Verbindung mit dem Bruder Johanns, mit Wilhelm von Bayern gewesen ist, während eine Beziehung Huberts

JAN VAN EYCK



Philadelphia, Sammlung Johnson

DIE STIGMATISATION DES HL. FRANZ



zu Fürstlichkeiten urkundlich nicht feststeht. Jan (nicht Hubert) wird in alter Zeit als Buchmaler erwähnt.

Der Versuch, mit der Aufnahme der Miniaturen in das Werk Jans ein Gesamtbild seiner Kunst zu gewinnen, eine Entwicklungslinie von innerer Wahrscheinlichkeit zu ziehen, führt zu leidlich befriedigendem Ergebnis. Diejenigen Tafelbilder, die einige Kenner immer schon als besonders frühe Arbeiten Jans betrachtet haben, wie die Kreuzigung in Berlin, die Frauen am Grabe Christi in der Cook-Sammlung zu Richmond und die Flügelbilder in St. Petersburg, stehen den Miniaturen zunächst, die nach dem Genter Altar entstandenen Tafelbilder bleiben in größerer Entfernung. Die Entwicklungslinie läßt sich durch den Genter Altar führen. Macht man einen entsprechenden Versuch, indem man von Hulins 2. Gruppe eine Linie zu den späten signierten Tafeln Jans zieht, so ist, wie mir scheint, das Ergebnis weniger befriedigend.

Ich weiß wohl, daß meine Konstruktion, die ein inhaltreiches Bild von Jans Kunst bietet, neben andern Schwächen den Nachteil hat, Huberts Gestalt in der Dunkelheit zu lassen, in die Dvořák sie verbannt hat.

In der Farbenerscheinung teilen Jan van Eycks Bilder die zuerst auffallende Eigenschaft mit Rembrandts Gemälden: sie sind dunkel, ohne schwarz zu sein. Sie sind brünett, warm, golden, von durchleuchteter farbiger Dunkelheit. Wie von edler, edelsteinartiger Materie, glühen sie aus der Tiefe. Gewisse Stoffe, wie splittriges, schiefriges, geborstenes Gestein, wie flaumiges Gefieder, wie Haar und Pelz, wie knittrige Seide oder der hohe, spiegelnde Glanz der Rüstungen sind mit Entdeckerfreude herausgehoben. Die scharfsichtig ins Einzelne dringende Zeichnung wird nirgends mühsam. Eine weiche Harmonie der Färbung umschließt und bindet die stählerne Schärfe der Formprägung. Das Liniengerüst im Fleische ist durch Falten, Furchen und Einschnitte, in denen Dunkelheit lagert, erbaut. Die Binnenzeichnung erscheint detailreich. Die Außenkontur dagegen ist oft malerisch überschimmert, während die Maler des 15. Jahrhunderts sonst mit klaren Profilen das Wesentliche ausdrücken.

Naturwahrheit und Illusion wirken um so erregender auf dieser Stufe, wie sie nicht folgerichtig dem Ganzen und allen Teilen verliehen sind. Namentlich in denjenigen Bildern, die ich für frühe Arbeiten Jans halte, aber minder auffällig selbst in den spätesten Werken, bleiben Grundbedingungen naturwahrer Darstellung in der Linienperspektive und im Größenverhältnis der Figuren zum Raume unerfüllt, Bedingungen, die später geborene Stümper erfüllen. Die Einheit der Beleuchtung ist genial Jahrhunderten vorausgenommen, während die Linienkonstruktion der Perspektive nicht beherrscht wird. Formenkonventionen, die der gotischen Überlieferung entstammen, besonders in den Gewandlinien und Frauentypen, stehen schroff neben Wundern individueller Lebenswahrheit.

In dem zu den Schätzen der Londoner Nationalgalerie gehörigen Bilde, das die seltsame Inschrift trägt „Johannes de Eyck fuit hic 1434" ist eine Aufgabe gelöst, die sich kein Maler des 15. Jahrhunderts wieder gestellt hat: zwei Menschen in ganzer Figur nebeneinander in einem reich ausgestatteten Zimmer, ein Ehepaar, der Luccheser Kaufherr Giovanni Arnolfini und seine Gattin. Ein glorreiches Beispiel für die Souveränität des Genies. Die Gestalten sind etwas zu groß, aber sie stehen luftumflossen in dem dämmerigen Raum, da jeder Farbton mit nachtwandlerischer Sicherheit getroffen ist. In der Fähigkeit, den Komplex der farbigen Erscheinungen unter einer Lichtbedingung festzuhalten, die Figuren und den Raum als ein Ganzes aufzunehmen, liegt die Tat, mehr als in der Durchbildung des Einzelnen.

Die Aufgabe war ein Doppelporträt, das Porträt eines Ehepaares. Es scheint aber, daß der Meister nicht nur über die Grenzen des Themas, sondern auch über die Linie seiner Absicht hinausgeführt wurde. Das Ergebnis liegt jenseits des Zieles. Gewiß ein Merkmal genialen Schaffens. Jeder fühlende Beobachter wird vor diesem Doppelporträt zu weitschweifender Nachdenklichkeit und dichterischem Ausspinnen angeregt. Das feierlich steife Beieinander von Mann und Weib ins Allgemeine, Symbolische zu deuten, sind wir geneigt: Die „richtige" Erklärung erscheint als unzureichende Deutung, weil sie der Stimmung nicht gerecht wird, in die uns das Werk versetzt.

Nur eine subalterne Betrachtungsweise bleibt dabei stehen, das Quantum von Formendetails und Farbennüancen zu bestaunen, das Jan van Eyck minuziös auf zollgroße Flächen zaubert. Dem feiner organisierten Beschauer entgeht nicht, daß diese Arbeit eher heiß=blütig und in Entzückung als geduldig und mit besonnener Kunst=fertigkeit getan ist. Darüber hinaus entschleiert sich, daß dieses Ver=liebtsein in den Schein, dieses Aufspüren der Formverästlungen, diese Andacht vor der Materie aus einem neuen Empfinden geboren ist, das als Vorbote einer neuen Weltanschauung betrachtet werden kann.

Die glückliche Menschlichkeit, das vollkommene Gleichgewicht von Sinnlichem und Seelischem geht auf die Nachfolger nicht über. Indem wir Jan van Eyck verlassen und uns zu anderen Malern des 15. Jahrhunderts wenden, treten wir aus der farbigen, freien, an Aben=teuern und Versuchungen reichen Welt in ein Kloster, in dessen Zellen Ordensleute, wenn auch jeder in anderer Weise nach seinem Tempera=ment und seiner Begabung, das Malhandwerk ausüben.

Petrus Christus

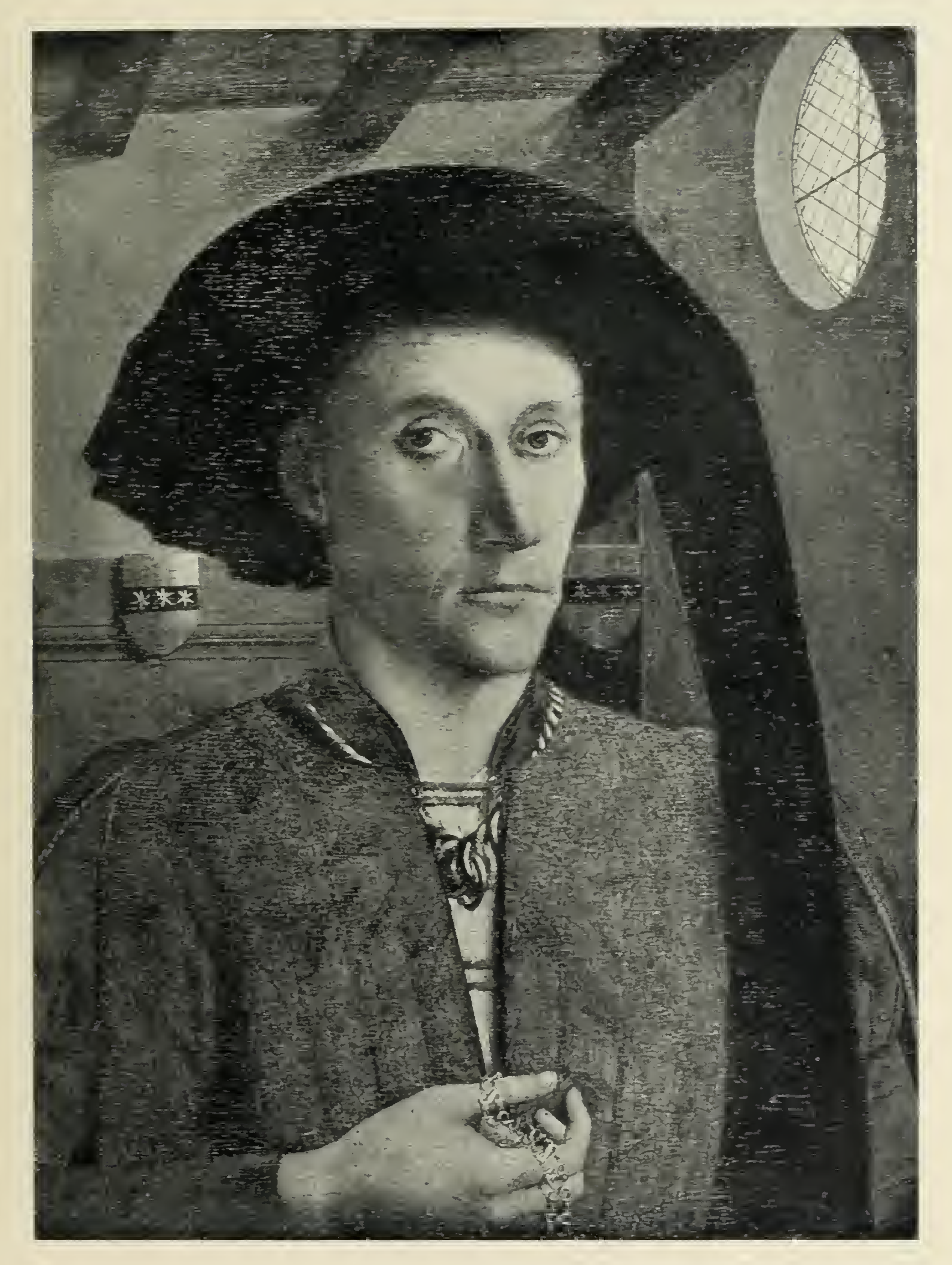
Jan van Eyck war 1441 zu Brügge gestorben, sein letztes Jahrzehnt hatte er hauptsächlich hier gewirkt. 1444 wurde Petrus Christus Meister in Brügge. Er stammte aus Baerle, wahrscheinlich dem Orte dieses Namens, der zwischen Tilburg und Turnhout liegt. In unsrer lückenhaften Kenntnis vertritt Petrus die Brügger Kunstübung für die Zeit von 1444 bis 1472, also etwa für die Periode zwischen Jan van Eycks Tod und Memlings Erscheinen. Die Brügger Kunstübung im 2. Drittel des Jahrhunderts erscheint uns nur als Ausleben der Eyck-Tradition, gleichviel ob Christus ein Schüler Jans im eigentlichen Sinne gewesen ist oder nicht. Allerdings fehlt es nicht an Symptomen dafür, daß mehrere Meister, die anderswo in den Niederlanden wirkten, wie der Meister von Flémalle, Rogier van der Weyden und Dirk Bouts irgendwie in das Kunstleben der reichen Handelsstadt eingegriffen haben. Sie kamen und gingen, Petrus Christus aber blieb. Und seine Abhängigkeit von Jan van Eyck ist fast schon Parasitentum.

Auf allem, was Petrus ausgeführt hat, liegt ein Wiederschein der Eyckschen Kunst und verleiht den ärmlichen Leistungen Ansehen und Glanz.

Seine puppenhaften Gestalten sind zumeist von mäßiger Höhe, sie haben breite Köpfe, in denen Schläfen, Stirn und Wangen weit und inhaltslos erscheinen, während Augen, Mund und Nase eng aneinander gerückt sind. Sie stecken in weiten, wie aufgeblasenen Gewändern, die gerade oder runde, überall aber wenig bewegte Konturen aufweisen. Das große, hochsitzende Ohr ist oft sichtbar. Die Hände sind kurz und fett. Das spärliche Haar fällt in Strähnen herab.

Eyckisch zumal ist die kleine Tafel in Berlin mit der Madonna

PETRUS CHRISTUS



Gorhambury, Sammlung des Earl of Verulam

BILDNIS DES EDWARD GRYMESTON



und der hl. Barbara, die sog. Exeter-Madonna, die von demselben Karthäuser gestiftet ist wie Jan van Eycks Madonna mit zwei weiblichen Heiligen im Besitze der Erben des Barons Gustave de Rothschild in Paris. Petrus Christus hat der reicheren Komposition soviel, wie er brauchte, entnommen. Seine heiligen Frauen bleiben auf der Linie freundlicher Niedlichkeit. Die steife Grenze, mit der sich das Haar der hl. Barbara vom Antlitz absetzt, die öde Kontur, in der das Gewand dieser Heiligen verläuft, wird lehrreich mit der ausdrucksvollen Zeichnung des Eyckschen Vorbildes verglichen. Am ehesten erfolgreich durchgebildet im Sinne van Eycks ist das Bildnis eines Mönches (mit wohl später hinzugefügtem Nimbus) im Privatbesitze zu Valencia.

Die Reihe der Bilder, die dem Meister richtig zugeschrieben werden, wirkt fest geschlossen. Die wenigen Daten reichen von 1446 bis 1452 (1457?); die undatierten Bilder liegen, wenn überhaupt, nicht wesentlich jenseits dieser Grenzen. Zu dem allgemein Bekannten hätte ich hinzuzufügen einen kleinen, von vorn gesehenen Christuskopf (mit undeutlicher Signatur) im Privatbesitze des Herrn Fr. Kleinberger in Paris, sowie eine Verkündigung Mariae im Pariser Privatbesitze.

Etwas abweichend von den übrigen Arbeiten und ein wenig problematisch ist sein größtes Werk, die Beweinung Christi in Brüssel. Das Studium der Form bestätigt immer wieder die Zuschreibung, und ich hege nicht etwa Zweifel in bezug auf die Autorschaft. Zur Erklärung der fremdartigen Züge aber, einiger überraschend ausdrucksvoller Kompositionsmotive, des Reichtums und der Eckigkeit des Faltenspiels, ist das Eingreifen einer Macht anzunehmen, die neben Jan van Eycks Vorbild oder dieses Muster ablösend auf Petrus Christus gewirkt hat.

Eine Figur, die ohnmächtig zusammenbrechende Maria, ist Rogers Kreuzabnahme, der im Escurial, entnommen. Andere Gestalten, wie die links ziemlich isolierte klagende Magdalena, sind der Erfindung nach dem Maler ebensowenig zuzutrauen wie die nachweislich entlehnte Maria. Vergleicht man die Brüsseler Beweinung mit der in

New York, die ganz und gar in der Vermögenssphäre des Petrus Christus bleibt und nichts als schematisierte Eyck-Kunst ist, so läßt sich Eignes und Fremdes in der Brüsseler Tafel trennen. Der tote Christus ist in der Anlage hier und dort ähnlich. Seine Anatomie aber in dem wesentlich größerem Maßstab des Brüsseler Bildes ist viel reicher und erinnert an Dirk Bouts, dessen Stilart auch in mehreren Köpfen anklingt. Da nun Rogers Escurial-Tafel in Löwen, wo Bouts lebte, stand, bietet sich eine verlockende Hypothese, die den Knick in der Entwicklungslinie des Petrus Christus zu erklären geeignet ist. Der Brügger Meister mag bei einem Aufenthalt in Löwen den Rogier-Altar gesehen, gleichzeitig aber von der Kunst des Dirk Bouts berührt worden sein. Freilich kann der Einstrom in das matte Gewässer der Brügger Kunst auch in andrer Art erfolgt sein.

PETRUS CHRISTUS



Valencia, Sammlung des Marquis de Dos Aguas

BILDNIS EINES KARTHÄUSERS



Rogier van der Weyden

Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle stehen nahe beieinander. Wie sie zueinander stehen: ist eine Frage, die verschieden beantwortet wird. Der Meister von Flémalle wurde sozusagen von der Kunstforschung aus einer Rippe Rogiers erschaffen und, als er leidlich fest auf den Beinen stand, als ein Abkömmling, als ein Nachfolger Rogiers betrachtet.

Das einzige inschriftlich datierte Werk des Flémalle-Meisters, die Werle-Flügel in Madrid, stammt von 1438. So früh können wir mit Sicherheit kaum eine Schöpfung Rogiers ansetzen. Der Flémalle-Meister, seine Persönlichkeit als Ganzes beurteilt, erscheint in höherem Grade altertümlich als Rogier und wie ein Generationsgenosse Jan van Eycks.

Der jugendliche Rogier scheint dem Flémalle-Meister näher als der alternde. Nicht mit ebensoviel Recht dürfte behauptet werden: gerade der jugendliche Flémalle-Meister stände dem Rogier nahe. Was von Rogier zu lernen war, besitzt der Flémalle-Meister nicht.

Mit der Hypothese, der Flémalle-Meister wäre der Lehrer Rogiers gewesen, zu experimentieren, war verlockend. Nun ist der Name dieses Lehrers bekannt. Mindestens steht urkundlich fest, daß ein Rogelet de le Pasture 1426 zu Robert Campin in Tournay in die Lehre trat. Wir wissen daß 1427 ein anderer Schüler, Jaquelotte (Jaques) Daret, in die Werkstatt Campins eintrat. Von hier aus erhielt die Annahme, daß der Flémalle-Meister niemand anders als Robert Campin wäre, eine unerwartete Stütze. Reste eines 1434 von Jaques Daret ausgeführten Werkes sind von Georges Hulin entdeckt worden. Zwei Tafeln aus diesem für die Abtei St. Vaast zu Arras gemalten Altare, die Heimsuchung und die Anbetung der Könige, werden im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin bewahrt. Jaques Daret, urkundlich ein

Schüler Campins und im engsten Sinn ein Mitschüler Rogiers, erscheint stilkritisch als eine nicht gerade starke Natur und in Abhängigkeit von dem Flémalle⸗Meister.

Mindestens als mit einer klug gebauten Hypothese arbeiten wir mit der Vorstellung: Rogier lernte zu Tournay bei dem Flémalle⸗Meister. Mit der Möglichkeit, daß Rogier als Mitarbeiter und Werkstattgenosse auf den Lehrer zurückgewirkt habe, darf um so eher gerechnet werden, wie er nicht im gewöhnlichen Lehrlingsalter, sondern 30jährig und vielleicht nach Ausbildung im väterlichen Bildhaueratelier bei Robert Campin arbeitete, und wie seiner Natur Willensstärke und Herrschgewalt eigen waren.

Es gibt ein Motiv, das im Werle⸗Altar des Flémalle⸗Meisters und in Rogiers Marien⸗Altar vorkommt, so daß Entlehnung angenommen werden muß. Die Armbewegung und Handhaltung des der Mutter erscheinenden Heilandes in dem Teil des Altares von Granada, der zur Zeit im Besitze der Herrn Duveen Broth. ist, sind ähnlich der Armbewegung und der Handhaltung des Täufers im Stifterflügel des Werle⸗Altars. In Rogiers Verwendung ist die Bewegung sinnvoll aus der Situation geboren, nicht so in des Flémalle⸗Meisters Gestaltung. Der Täufer steht hinter dem knienden Stifter, empfiehlt und präsentiert den Donator — ein übliches Motiv, daß hier in unüblicher Weise abgewandelt ist. Bewegung und Gesten des Täufers sind nicht recht verständlich. Die Folgerung, in diesem Falle wäre der Flémalle⸗Meister der Nehmende, ist öfters gezogen worden. Wertvoll wäre die Festlegung des Terminus ante quem (1438) für den Marien⸗Altar.

Zur Datierung des Marien⸗Altares öffnen sich andre Wege, die freilich im Verlaufe schwer gangbar werden. Die Berliner Galerie besitzt eine genaue Wiederholung des Marien⸗Altares von Granada, die in Hinsicht auf Qualität und Zustand seltsam verschieden beurteilt, bald als Original gefeiert, bald als Fälschung oder als übermalt abgelehnt worden ist. Seitdem das Exemplar in Granada bekannt ist, schiebt man die Berliner Replik als etwas Gleichgültiges beseite. Der Altar in Berlin ist ungewöhnlich gut erhalten, steht in einigen Zügen dem Werke von Granada nach, kann aber schwerlich etwas anderes

ROGIER VAN DER WEYDEN



Lützschena, Sammlung des Barons Speck v. Sternburg

DIE HEIMSUCHUNG



sein als eine überaus sorgfältige und vortrefflich gelungene Werkstattreplik.

Zu Miraflores bei Burgos befand sich, wie Ponz 1793 berichtet, ein angeblich 1445 gestifteter Marien-Altar, dessen Beschreibung unzweideutig auf das in zwei Exemplaren erhaltene Werk paßt. Martin V. soll den Altar von Miraflores dem König Johann II. geschenkt haben. Daß die Berliner Replik mit dem Miraflores-Altar identisch sei, ist immer noch wahrscheinlich. Nimmt man aber die Tradition von der Schenkung ernst, so kommt man in Hinsicht auf die Entstehungszeit zu einem bedenklich frühen Datum. 1432 wurde Roger erst Freimeister in Tournay. Daß der Papst, der 1431 starb, den Altar besessen habe, setzt ein so frühes Ansehen des Malers voraus, wie kaum glaublich erscheint. Mindestens der Teil des Ponzschen Berichtes, der sich auf Martin V. bezieht, verdient kein Vertrauen.

Rogier und der Flémalle-Meister sind so miteinander verwandt, wie bei mehrjähriger Ateliergemeinschaft zu erwarten ist, nach Begabung und Charakter aber verschieden voneinander. Jeder von beiden verfügt über Kräfte, die dem andern mangeln. Der Flémalle-Meister arbeitet minder zielbewußt, weniger kenntnisreich, ungleichmäßig, er überrascht im Gelingen und Versagen. Mit feinerem Auge für die Oberfläche, für die Haut der Dinge, für Licht, Luft und Farbe, nimmt er es mit der Konstruktion nicht so genau wie Rogier. Er geht von der Beobachtung aus, Rogier von der Idee. Er nähert sich uns mit menschlichen und sinnlichen Zügen, während Rogiers unerbittliche und harte Religiosität die Vertraulichkeit entfernt.

Der Gegensatz ist nicht überall in gleicher Schärfe bemerkbar. Das glücklicherweise leidlich sicher beglaubigte Hauptwerk Rogiers, die jetzt im Escurial bewahrte Kreuzabnahme, steht den Schöpfungen des Flémalle-Meisters vergleichsweise nahe. Die Betonung dieses Zusammenhangs ist eine der besten Stellen in dem an guten Stellen reichen Buche von Friedrich Winkler (Der Meister von Flémalle u. Rogier, Straßburg, Heitz 1913). Für ein ziemlich frühes Werk des Meisters wird die Kreuzabnahme von den meisten gehalten. Ich bin geneigt, sie an den Anfang zu stellen. Rogiers Vater war Bildhauer

und stammte aus Löwen. Für Löwen, vielleicht in Löwen, wurde die Escurial-Tafel gemalt.

Das Frauenporträt, das vor einigen Jahren aus Petersburg in das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gekommen ist, wurde mit Zögern und nicht ohne daß Widerspruch laut wurde, dem Werke Rogiers eher an- als eingefügt. Von den wenigen Stimmen, auf die zu hören es sich verlohnt, fiel die Winklers deutlich bejahend aus, die Hulins minder sicher verneinend. Hulin neigt dazu, das Bild dem Flémalle-Meister zu geben.

Vor der sitzenden weiblichen Heiligen, einem Fragment in der Londoner National Gallery hat v. Tschudi zwischen den beiden Meistern geschwankt. Der Kopf dieser Heiligen steht dem Berliner Frauenporträt nahe.

Man bemerkt, die Grenzlinie ist nicht allzu deutlich, und der Versuch, den Firmenich-Richartz unternahm, die beiden Meister zu verschmelzen, zwar nicht zu billigen, aber zu begreifen.

Es gab eine Rogiersche Kunst, die in der Nähe der Kunst des Flémalle-Meisters erblühte, ehe es eine Rogiersche Manier gab. Rogiers frühe, wahrscheinlich bald nach 1430 entstandenen Schöpfungen zeigen mehr Frische, Beweglichkeit und Naturwahrheit als die gespannten und spirituellen Gestaltungen, an die wir bei Nennung seines Namens zuerst denken.

Die mehrfach kopierte Kreuzabnahme, die auf die Zeitgenossen den tiefsten Eindruck machte, in der die kirchliche Aufgabe besser als in irgendeinem niederländischen Altarbilde gelöst ist, scheint nicht das Leben, sondern ein Bildwerk wiederzugeben. Wo Rogier Lebendes nachzuahmen unternimmt, kommt er mit einem Mangel an Naturwahrheit nur bis zum gemalten Bildwerk, hier, wo Bildwerk das Ziel, erreicht er mit einem Überschuß an Naturwahrheit die unheimliche Wirkung belebter und beseelter Skulptur.

In einem Schreine, der gerade so tief erscheint, daß die naturgroßen Figuren nebeneinander Platz haben, solange sie ihre Bewegungen parallel mit der Kastenfläche entwickeln, acht formal gleichwertige Gestalten. Die Konzeption einer Reliefbildnerei mit hemmenden,

schwer erträglichen Bedingungen für den Maler. Und in diesem Zwange, so beschränkt, hat Rogier sein Meisterwerk geschaffen.

Die Passion ist den Gläubigen nahe gerückt, unentrinnbar vor ihnen aufgestellt, daß kein Ausweichen, kein Übersehen möglich ist. Keine Ablenkung, kein Verklingen der Wirkung, kein Blick auf Wege, die von Golgatha fortführen. Gelöst aus jedem Zusammenhange, wirkt die Passion in der Figurengruppe ort- und zeitlos, verewigt und im Sinne der Kirchenlehre.

Indem ich die Escurial-Tafel und das Berliner Frauenporträt als frühe Schöpfungen Rogiers betrachte, befinde ich mich im Einverständnis mit Winkler. Ich trenne mich aber von diesem Kritiker mit der Beurteilung einiger Tafeln, die ich hier anschließen zu dürfen glaube. Die Gruppe, deren Geschlossenheit niemand bestreitet, setzt sich so zusammen:

Wien, k. k. Hofmuseen
- Die stehende Madonna
- Die hl. Katharina
- Die nur 19 gegen 12 cm großen Tafeln bilden ein Diptychon.

London, Sammlung Lord Northbrook
- Die thronende Madonna
- 14,5 gegen 10 cm.

Turin, kgl. Gemäldegalerie
- Die Heimsuchung
- Der Stifterflügel
- je 89 gegen 36 cm.
- Von den zusammengehörigen Altarflügeln ist die Heimsuchung vollkommen erhalten, der Stifter auf dem andern Flügel übermalt, aber nur die Figur, die Landschaft ist unberührt und höchst aufschlußreich.

Lützschena bei Leipzig, Sammlung Freiherr Speck v. Sternburg
- Die Heimsuchung
- 57 gegen 36 cm.

Louvre
Die Verkündigung Mariae
86 gegen 92 cm.
Antwerpen (Ertborn=Sammlung)
Die Verkündigung Mariae
20 gegen 12 cm.

In bezug auf die beiden Visitationen in Turin und Lützschena äußert Winkler die, wie mir scheint, unhaltbare Ansicht, es seien Kopien nach einem verschollenen Original Rogiers. Die Bilder müßten, falls er Recht hätte, in der Komposition übereinstimmen, dürften sich aber in der Formensprache und Malweise voneinander trennen. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Die Kompositionen sind verschieden voneinander, so verschieden wie bei Identität der Aufgaben möglich ist, Stil und Qualität aber stimmen durchaus zusammen. Zwei annährend gleichzeitige Gestaltungen von einem Meister und gewiß von dem Meister, der die kleinen Tafeln in Wien und London ausgeführt hat. Die beiden Verkündigungen sind um ein weniges schwächer.

Zunächst würde ich diesen Meister eher einen Schüler des Flémalle=Meisters als einen Schüler Rogiers nennen. Das Verkündigungsbild in Louvre erinnert in der Raumgestaltung, dem Lichtspiel, dem Schlagschatten des Wandleuchters an die Werle=Flügel des Flémalle=Meisters. Die Madonna in Wien zeigt überraschende Beziehungen zu Jan van Eyck im Bewegungsmotiv des Kindes und in dem Fall des Madonnenmantels. Der Rogier=Stil erscheint hier nicht als etwas Übernommenes, Gelerntes, auch nicht weiter gebildet oder abgewandelt, eher in der Knospe oder vor der Erstarrung.

Die Vergleichung der zusammengestellten Bilder mit der Kreuzabnahme im Escurial ist nächste Pflicht. Winkler hat diese Vergleichung wohl von vornherein für aussichtslos gehalten. Die Zierlichkeit hier schien ihm so weit entfernt von der „Monumentalität" des berühmten Rogier=Werkes, daß er an der Möglichkeit, eine Brücke zu schlagen, verzweifelte. Hier, wie so oft bei stilkritischen Erwägungen, ist nicht genügend in Rechnung gestellt, wie stark Aufgabe

und Format den Stil bestimmen. Die erschütternde Wirkung, die von der Kreuzabnahme ausgeht, kontrastiert freilich scharf gegen den freundlichen Eindruck der Visitationen und Madonnen. Vergleicht man das Formale dennoch, so kommt man zu überraschenden Ergebnissen. Der scharf geschnittene Kopf der Elisabeth in den Visitationen zu Turin und Lützschena stimmt überein mit dem Kopfe der weinenden Alten zu äußerst links in der Escurial-Tafel. Der Faltenwurf im Rock der Elisabeth, besonders in Turin, geht zusammen mit dem Faltenwurf der klagenden Frau zu äußerst rechts in der Kreuzabnahme. An Qualität stehen die — zuweilen arg unterschätzten — Heimsuchungen nicht tiefer als das überall gepriesene Escurial-Bild. Die detailreiche Hand der Elisabeth zu Lützschena ist auffällig ähnlich der berühmten Johannes-Hand dort. Der Kopf der kleinen Wiener Madonna ist geformt und gerundet wie die Frauenköpfe der Kreuzabnahme.

Für die Landschaften — besonders reich ist der Hintergrund des so gar nicht beachteten Stifterflügels in Turin — findet sich im Escurial keine Vergleichsmöglichkeit. Wir müssen andre Werke Rogiers, die ich für etwas später halte, heranziehen, wie das Wiener Triptychon mit dem Gekreuzigten. Dort erblicken wir dasselbe ansteigende, zerklüftete Terrain mit Erdwellen, die einander vielfach überschneiden, das den Figuren keine bequeme Bodenplatte bietet, und ähnliche Wolkenbildung. An Gefühl für das Landschaftliche stehen die Visitationen über dem Wiener Flügelaltar und über allem, was Rogier sonst geschaffen hat. Mit der Vorstellung, daß Rogier, je weiter er sich von dem Flémalle-Meister entfernte, desto dürftiger und trockener im Landschaftlichen wurde, läßt sich die Überlegenheit der Visitationen bei meiner Einordnung erklären, während die Annahme, diese Bilder stammten von einem Rogier-Nachahmer — oder gar von einem Kopisten — versagt.

Die pathetische Kreuzabnahme, das weiche und blühende Frauenporträt in Berlin und die umschriebene Gruppe bieten eine reiche Anschauung von dem, was der Meister bald nach 1432 vermochte.

Mehrere anerkannte Schöpfungen Rogiers sind mit einiger Sicher-

heit um 1450 anzusetzen. Damals weilte der Meister in Italien, in Rom und in Ferrara. Gewiß entstand zu dieser Zeit das Bildnis Leonellos d' Este, das sich bei Sir Edgar Speyer in London befindet. Wahrscheinlich stammen aus dieser Periode die Altartafeln in Frank=furt a. M. und in Florenz.

Die Tafel im Staedelschen Institut erscheint im Kompositions=motiv italienisch. Mindestens gibt es sonst in den Niederlanden keine sacra conversazione dieser Art. Von den drei Wappenschilden unten sind zwei leer, das dritte enthält die florentinische Lilie. Da Cosmas und Damian, die Heiligen der Medici=Familie, zur Rechten stehen und links Petrus und Johannes der Täufer, die als Namensheilige Giovannis und Pietros de' Medici aufgefaßt werden können, da schließlich die Tafel aus Pisa nach Frankfurt gekommen sein soll, ist es wohl erlaubt, den Auftrag mit der Italienreise in Verbindung zu bringen und danach zu datieren.

Ähnlich läßt sich vor dem in Italien gebliebenen Bilde der Grab=legung Christi argumentieren. Wieder eine Komposition, die mit niederländischer Tradition nicht verknüpft erscheint. Facius beschreibt das Mittelbild eines von Rogier ausgeführten Altares in Ferrara so, daß seine Worte auf das Bild in Florenz passen — in media tabula Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore, ac lacrimis, ut a vero discrepare non estimes.

Die Kunst Rogiers in der Phase von 1450 darf nach dem floren=tinischen Bild in Frankfurt und dem ferraresischen in Florenz charak=terisiert werden. Seine persönliche Art hat sich freigemacht, sein Stil ist ausgebildet, ein wenig selbst erstarrt. Gerade die Bemühung, Motive südlicher Altarkunst zu verarbeiten, während die Typik und Gewohnheit der Formensprache von der fremden Luft nicht im ge=ringsten bewegt wird, läßt die entschiedene Selbstsicherheit seines Wesens hervortreten. Eher scharf und spitz als groß oder monumen=tal sind die Figuren. Man möchte sie nicht berühren, weil überall Ecken herausstoßen, und weil man sie umzuwerfen fürchtet. Sie stehen unfest auf dem Boden. Ihre Glieder fahren auseinander. Trotz eingehender Modellierung im Einzelnen haben sie wenig Kör=

perlichkeit und Gewicht im Ganzen. Sie erscheinen wie ausgetrocknet und blutlos, mit mageren Gliedern, die spitz auslaufen, mit unfrohen, bekümmerten Köpfen. In den Falten gibt es viele kleine Motive bei geringer Stofflichkeit. Im Kolorit waltet eine primitive Lokalfarbigkeit, keine merkliche Rücksicht auf Lichteinheit oder Zusammenstimmung. Das Zeichnerische tritt mit ungewohnter Schärfe hervor. Die Kontur und die Binnenlinien sind schneidend markiert. Ein Rückblick läßt erkennen, wie Rogier, je weiter er sich vom Zeitalter Jan van Eycks und des Flémalle-Meisters entfernte, desto mehr zu naturfremder Typik und zu sozusagen graphischem Vortrag überging.

Bei alledem herrschen in den um 1450 entstandenen Altartafeln ein asketischer Ernst und eine Konzessionen abweisende Stilstrenge, die solche Prägungen innerhalb einer sinnenfreudigen Kunstübung als fromm im höheren Grad empfahlen, ihnen eine Überlegenheit im Geistigen und Gedanklichen sicherten.

Ich wüßte kein zweites Werk, in dem Rogier sich so eindrucksvoll ausgesprochen hätte, wie das Triptychon, das der Louvre kürzlich aus dem Besitze der Lady Theodora Guest erworben hat. Nebeneinander in altertümlich starrer Symmetrie die Brustbilder der fünf heiligen Personen, genau in der Mitte und genau in Vorderansicht drohend die dunkle Erscheinung Christi, mit weit geöffneten Augen, rechts und links, in halber Seitenansicht dem Zentrum zugewandt zunächst Johannes, der Evangelist und die Gottesmutter, auf den Flügeln Magdalena und der Täufer. Gereinigt und gelöst von irdischen Zufälligkeiten, wirkt die abstrakte Typik hier, wo die Aufgabe hieratisch gefaßt ist, als notwendig, als allein möglich, keineswegs als Mangel oder Begrenztheit. Die helle, detailreiche Landschaft ist bloße Hintergrundsfüllung. Die aneinandergerückten Figuren verdecken den Mittelgrund. Niemand kommt zu der Frage, wo eigentlich im Himmel oder auf Erden diese Gestalten sich aufhielten. Rogiers Phantasie ist ganz erfüllt von den Verkörperungen heiliger Persönlichkeiten, deshalb schöpferisch in der Typenbildung wie keiner seiner Zeitgenossen, er sieht seine Geschöpfe außerhalb jedes

örtlichen Zusammenhangs, wie ein Bildhauer. Die Landschaft, wenn auch mit Verständnis konstruiert und mit Genauigkeit durchgebildet, ist Zutat. Deshalb ist der Punkt kritisch, wo Landschaft oder bauliche Räumlichkeit einerseits und die Figuren andrerseits zusammenstoßen. Man wird kaum eine Figur im Werke des Meisters finden, die bequem oder natürlich steht, sitzt oder kniet.

Da Rogier mit gleichmäßiger Sorgfalt arbeitete und unbeirrt von Natureindrücken mit seinem Typenvorrat schaltete, ist es nicht allzu schwer, die Schöpfungen seiner reifen und späteren Zeit zu erkennen. Es ist nicht gerade ehrenvoll für die Kritik, daß über mehrere seiner Werke bis in die jüngste Zeit debattiert werden konnte. Hoffentlich hat das gesund positive Buch von Winkler mancher Unsicherheit ein für alle Mal ein Ende gemacht.

Der Altar in Beaune freilich ist nie angegriffen worden — vielleicht nur deshalb nicht, weil wenige Kritiker ihn gesehen haben —, das für Jean Chevrot gemalte Triptychon mit den Sakramenten im Antwerpener Museum, unvergleichlich reich in der Erfindung und bis auf einige beschädigte Männerköpfe makellos erhalten, ist ganz sinnlos bezweifelt worden. Ein wenig schwächer, aber doch ein Original, wohl aus etwas späterer Zeit, ist die Grablegung Christi im Haag, die selbst Winkler ungerecht scharf kritisiert.

Auszuscheiden ist ein Werk, das die Vorstellung von Rogiers Kunst aufs ärgste gestört hat, nämlich der Altar im Prado zu Madrid, der ohne ausreichenden Grund als „Cambrai-Altar“ bezeichnet wird. Diese Benennung spukt durch die gesamte Literatur, und da man Urkunden über einen 1455 bei Rogier für Cambrai bestellten Altar kennt, hat man dem Werk in Madrid immer erste und ernste Berücksichtigung zuteil werden lassen. Selbst wenn, was den Urkunden nach keineswegs feststeht, in dem Madrider jener für Cambrai von Rogier gelieferte Altar erhalten wäre, würde damit für das Verständnis der Rogierschen Kunst nichts gewonnen sein. Dem Augenschein nach sind die Madrider Tafeln, die den sogenannten Cambrai-Altar bilden, von einem Nachfolger des Meisters ausgeführt, also höchstens, falls die Urkunden richtig darauf bezogen werden, in Rogiers Werkstatt.

ROGIER VAN DER WEYDEN



Paris, Louvre

DIE HL. MAGDALENA

FLÜGEL EINES TRIPTYCHONS



Da Rogiers Gestaltung nicht aus Beobachtung stetig genährt und erneut wurde, drohten mehr und mehr Formel und Rutine. Die Gefahr bestand darin, daß der Meister sein eigner Nachahmer wurde.

Inschriftlich beglaubigte und datierte Werke der Spätzeit, vor denen die vielleicht etwas vorurteilsvolle Meinung bestätigt oder widerlegt werden könnte, sind nicht da. Und wenn wir eine Arbeit wie den Columba=Altar in der Münchener Pinakothek, mit der figuren=reichen Anbetung der Könige im Mittelfeld, als eine besonders späte Leistung empfinden, so werden wir von dem Glauben an jenes ver=meintliche Gesetz geleitet.

Eine willkommene, wenn auch nicht weit reichende Hilfe zur Datierung erschließt sich aus dem Verhältnisse Memlings zu Rogier. Memling übernimmt Kompositionen und Typen von Rogier gläubig und bescheiden. Er hat den Altar von Beaune, den Bladelin=Altar und den Columba=Altar gekannt, oder doch die Erfindungen dieser Altäre in irgendwelcher Form, in Entwürfen, Nachzeichnungen oder Kopien. Sein Stil geht eher vom Columba=Altar als von irgendeinem andern bekannten Werke seines Meisters aus. Wir sind geneigt zu glauben, daß er, gerade als dieser Altar geschaffen wurde, in Rogiers Werkstätte lernte und mittat. Wann und wie lange Memling unter dem Banne des Brüsseler Meisters gestanden habe, läßt sich genau nicht feststellen. Der Spielraum 1455 bis 1464, dem Todesjahre Rogiers, wird sich nicht einschränken lassen.

Der Madonnenkopf im Mittelpunkte des Columba=Triptychons kann als das Urbild vieler Madonnen Memlings betrachtet werden. Unter Rogiers Werken steht dem Münchener Flügelaltar nahe die große und etwas leere Verkündigung Mariae, die P. Morgan aus der R. Kann=Sammlung erworben hat und die ehemals in der Ashburn=ham=Sammlung gewesen ist.

Rogiers aktiver, bauender und ordnender Geist brachte Errungen=schaften und Beobachtungen des Flémalle=Meisters auf Formeln. In seiner scharfen Prägung konnten die Bildgedanken vererbt und auf mancherlei Art, auch mit Hilfe der druckenden Kunst, in die Ferne getragen werden. Er ist ein Ahnherr, wie kein anderer Niederländer

des 15. Jahrhunderts. Vieles stammt von ihm. Nicht allein in den Niederlanden, sondern auch in Frankreich, Spanien und Deutschland. Seine noch in fehlerhafter Übersetzung eindringliche und eifernde Predigt ist weithin geklungen.

Ein einseitig ungerechtes, aber treffendes Urteil hat Fr. Knapp formuliert — 1913 im Münchener Jahrbuch, in einem Aufsatz über die Würzburger Kunstsammlungen. Er nennt den Brüsseler Meister vorwurfsvoll „den Mann des Schicksals" und macht ihn verantwortlich für den Rückschritt in Süddeutschland zur „überstilisierten Gotik." Mit solchem Tadel wird der unbeugsame Stilwille Rogiers besser gefeiert als mit all den leeren Lobsprüchen, mit denen seine Kunst sonst bedacht wird.

Dirk Bouts

Van Mander zählt den Dirk Bouts zu den holländischen Malern und nennt ihn mit Ouwater und Geertgen zusammen. In Haarlem war er auf die Spur gestoßen. Dort hatte man ihm in der Kreuzstraße, nicht weit vom Waisenhause, das Haus gezeigt, wo Dirk Bouts gewohnt hätte. Das einzige Gemälde, das er von dem Meister zu Gesicht bekam — bei Gerritsz Buytewegh in Leiden — trug die Inschrift, es wäre 1462 zu Löwen von Dirk Bouts, dem zu Haarlem geborenen, gemalt worden. In Löwen finden wir wirklich einen Dirk Bouts, der zwischen 1450 (?) und 1475 für die Stadt beschäftigt war und zweimal sich verheiratete.

Das urkundlich beglaubigte Werk, das er zwischen 1464 und 1468 für die Peterskirche von Löwen ausführte, der Sakramentsaltar, ist uns erhalten und bietet der aufbauenden Stilkritik die Grundlage.

Man hat die Herkunft des Meisters beachtet und bald diese, bald jene Eigenschaften seiner Kunst als national holländische Eigenschaften herausgehoben. Die Gefahr, einem circulus vitiosus zu verfallen, liegt nahe genug, da wir, von Bouts abgesehen, über die holländische Malerei vor 1450 so gut wie nichts wissen.

Dirks Stil, wie wir ihn in Löwen kennen lernen, ist in etwas abhängig von Rogiers Vorbild. Ob wir soweit gehen, anzunehmen, Bouts sei von Haarlem über Brüssel nach Löwen gekommen und habe einige Zeit in Rogers Werkstatt gearbeitet, oder nicht, jedenfalls ist das Rogersche Schema ein Element, das ausgeschieden werden muß, wenn wir das Persönliche und etwa das Holländische in des Meisters Gestaltungsart erfassen wollen.

Im Louvre wird eine Beweinung Christi bewahrt, die dem Stile nach eine Arbeit des Bouts zu sein scheint, in den Kompositionsmotiven aber von Rogier abstammt. Der steife, erstarrte Leib Christi,

der schräg auf dem Schoße Mariae liegt, ist — unnatürlich — nach vorn in die Bildfläche gedreht, ähnlich wie in Rogiers Marienaltar zu Granada.

Im Marienaltare von Granada und im Johannesaltare zu Berlin hat der Brüsseler Meister einen besonderen Typus des Altarbildes entwickelt. Die Hauptszenen sind in gotische Portalrahmen gefaßt, und im gemalten Bildwerk, in den kleinen Gruppen der Laibungen, wird ein reicher Darstellungsstoff untergebracht. Ich zweifle nicht, daß diese Kompositionsweise dem Geiste Rogers willkommen, wenn nicht von ihm erfunden, so doch von ihm ausgebildet und beliebt gemacht wurde (um 1440). Bouts übernahm diesen Typus in seinem Triptychon zu Valencia (Replik in Granada) und in vier gleichgroßen Altartafeln, die sich im Prado befinden. Der auferstehende Christus in Valencia ist nach der kleinen Hintergrundsfigur in Rogers Marienaltar gestaltet.

Der Zusammenhang mit dem Brüsseler macht es wahrscheinlich, daß wir relativ frühe Arbeiten des Löwener Meisters vor uns haben, zumal da sein in den 60er Jahren entstandenes Hauptwerk nicht ebenso deutlich an das Vorbild erinnert.

Das Studium der vier Tafeln im Prado gestattet, das Verhältnis noch genauer festzustellen. Wir beobachten einen Zusammenhang mit Rogier in Äußerlichkeiten, das Mitmachen einer Mode. Vielleicht forderte der Auftrag Portale und Portalskulpturen. Der Stil, von Rogier nicht berührt, scheint der persönliche Stil Dirks in einer sonst nicht bekannten, gewiß einer frühen, der holländischen Phase zu sein.

Ich stelle mir vor, daß Bouts als reifer Meister um 1440 aus Haarlem nach dem Westen zog, daß er nicht in Rogiers Atelier seine Ausbildung empfing, wohl aber der damals in Brüssel herrschenden und nach Löwen wirkenden Kunst nachgab, sich allmählich aber von dem Drucke befreite.

Die Bilder im Prado stellen die Verkündigung Mariä, die Visitation, Geburt Christi und Anbetung der Könige dar. Einige Partien sind roh retuschiert. Die Verkündigung ist gut erhalten, abgesehen von dem weißen Gewande des Engels. In der Heimsuchung sind

weite Flächen überarbeitet, so das rote Gewand der Elisabeth und teilweise das blaue der Maria, die Landschaft teilweise, der Boden fast ganz. Gut erhalten ist hier namentlich der Kopf Mariä. In der Geburt Christi ist der Kopf des Kindes übergangen; der Boden, die Landschaft, der Himmel, die Köpfe sind intakt. Die Anbetung der Könige ist am besten konserviert.

Die Figuren sind kurz, mit schweren Köpfen, weit entfernt von der Magerkeit und den zackigen, weit ausfahrenden Umrissen der Rogierschen Gestalten, abweichend auch von den steif gestreckten Figuren, die Bouts in den 60er Jahren liebte. Die Falten sind schlicht, bei weitem nicht so hervorstechend wie Rogiers Gewandlinien. Die Beobachtung geht liebevoll ins Einzelne und kommt stückweise zu frappierend naturwahren Ergebnissen, wie in den Händen des ältesten Königs in der Anbetung. Das Stoffliche — die Brokate, das Haar — ist mit einer fast Eyckschen Hingabe ausgedrückt. Die Tafeln haben im ganzen weit mehr Menschlichkeit und Blutwärme als irgend etwas von Rogier, und mehr als Bouts sonst. Treten einige allgemeine und bekannte Merkmale der Boutsschen Gestaltung deutlich genug hervor, wie im Frauentypus die kurze Nase, das schmale, scheinbar blinzelnde Auge und die starken Reflexlichter, besonders auffällig im Kopf der Verkündigungsmaria, so scheuchen die Überlegenheit Intimität und Altertümlichkeit jeden Gedanken an Nachahmung weit hinweg. Alles fügt sich der Vorstellung, daß Bouts diesen Stil in Holland ausgebildet hätte. Die Raumwirkung überzeugt, ebenso wie die einheitliche Lichtführung mit Schlagschatten und Farbenperspektive. Von der verhängnisvollen graphischen Betonung des Linearen ist Bouts auf dieser Stufe kaum berührt. Die Landschaft — man vergleicht bequem die Visitation mit den ähnlich geordneten Visitationen Rogiers in Turin und Lützschena — ist eher behaglich, einladend und um ihrer selbst willen da. Eine lebensfreudige Stimmung steht im Gegensatz ebensowohl zu der resignierten, zu der Bouts überging, wie zu dem bitteren Pathos Rogers.

Man hat mit Unrecht den Namen Ouwaters vor den Madrider Tafeln ausgesprochen, doch scheint dieser Irrtum lehrreich zu sein.

Wirklich steht die einzige bekannte Schöpfung Ouwaters, die freilich weit schwächer und dünner ist, nicht allzu fern. Da Ouwater, der in Haarlem tätig war, wenn überhaupt mit Bouts in Beziehung, sich mit dem Haarlemer Jugendstil seines Landsgenossen berühren muß, wird unsere Auffassung der Prado=Bilder bestätigt. Ich glaube übrigens, daß Ouwater von Bouts angeregt wurde, und daß man das Verhältnis nicht etwa umkehren darf.

Man hat ganz falsch die Zuschreibung der Prado=Stücke an Petrus Christus befürwortet, dabei wenigstens die Altertümlichkeit und Eyck=Nähe richtig empfunden.

Die in Löwen gebliebene Mitteltafel des 1468 vollendeten Sakramentsaltares, die wenig höher als breit ist, stellt das Mahl der Apostel dar. Der klar geordnete Raum bietet der Versammlung reichlich Platz, hat eine natürliche Höhe, ist perspektivisch richtig konstruiert und wirkt recht überzeugend, abgesehen davon, daß der Blickpunkt ein wenig hoch liegt. Vorn ist ein ziemlich breiter Streifen des reich gemusterten Fliesenbodens frei, wodurch die Tiefenwirkung des Innenraums gesteigert wird. Die stattliche Halle empfängt von zwei Fenstern links einheitlich und konsequent durchgeführte Belichtung.

Christus genau in der Mitte und von vorn gesehen. Die Apostel, die hauptsächlich durch Bartform und Haartracht voneinander unterschieden sind, symmetrisch rechts und links, aber mit gefälligen Abwandlungen der Symmetrie. Der Heiland, im Typ Rogiers Christusköpfen nicht unähnlich, aber nicht so geistesstark und bezwingend, eher duldend und an Dulden gewöhnt, mit schwächer entwickelten Nasenflügeln und einem etwas himmelnden — statt Rogiers starr drohenden — Blick. Die Stimmung des Ganzen ist verhalten und elegisch, keineswegs dramatisch gespannt, wie bei einer konventikelhaften Feier frommer und sittsamer Männer, einer Gedächtnisfeier, die sich von Zeit zu Zeit wiederholt.

Die Flügel — die in Berlin gut erhalten, die in München stellenweise durch Restaurierung zerstört — bieten starke Kontraste gegen das Mittelbild. Erzählt wird, wie Elias schläft, ein Engel, der mit Speise kommt, sich über ihn neigt, wie Abraham und Melchisedek

DIRK BOUTS



London, National Gallery

MARIA MIT DEM KINDE



sich begegnen, wie die Juden stehend, reisefertig das Ostermahl ein⸗nehmen und wie sie in der Wüste die Mannaspeise sammeln. Die Erzählung ist weder straff noch eindringlich. Die Absicht des Malers, Fremdartiges und Fernes zu schildern, gibt den Szenen einen beson⸗deren Reiz, wenngleich jede Einzelheit mit sachlicher Geduld und redlicher Bescheidenheit der Natur nachgebildet ist. Die gesteigerte und etwas schwere Stimmung kommt weniger von einigen absonder⸗lichen Kostümmotiven als von dem tiefen Kolorit und von der Land⸗schaft. Bouts wagt sich an Abendbeleuchtung und farbigen Sonnen⸗untergang. Durchsichtige Fernen, dämmerige Laubmassen, lichtsper⸗rende Hügel wirken mit.

Die mittlere Position des Löwener Meisters zwischen Jan van Eyck und Rogier — dabei soll nicht etwa ein Zeitverhältnis oder ein Schulzusammenhang angedeutet werden — wird namentlich deutlich, sobald man Bildnisse nebeneinander stellt. Bouts hat oft und gern Porträts in seine Kompositionen eingeführt, wie er gewissenhaft und treu dem Modell zu folgen liebte. Der Abendmahlsaltar enthält eine Anzahl Bildnisköpfe, übrigens insofern zum Nachteil des Ganzen, wie die anderen Köpfe daneben allzu typisch erscheinen. Die Gerichts⸗tafeln im Brüsseler Museum bergen eine ganze Galerie von Bildnissen. Offenbar ließen sich die Stadtregenten von Löwen hier verewigen. An Stifterporträts in Andachtsbildern des Meisters fehlt es nicht. Das schönste vielleicht in der Tafel mit Christus und Johannes dem Täufer beim Prinzen Leuchtenberg in Schloß Seeon (Bayern). Einzel⸗porträts sind sehr selten. Außer dem allgemein anerkannten Bildnis eines Mannes mit dem Datum 1462 in der Londoner National Gallery ist besonders charakteristisch im Schnitte des Kopfes, dessen Steilheit durch eine hohe Kappe noch gesteigert erscheint, das Männerporträt im New Yorker Metropolitan Museum (früher bei Baron A. Oppen⸗heim und Herrn B. Altmann). Ich füge hinzu ein kleines Bildnis bei Herrn Ed. Warneck in Paris (expos. Toison d'or in Brügge, Publikation dieser Ausstellung Taf. 37) und — nicht ebenso sicher — das Brust⸗bild eines älteren Mannes, das Herr A. Brown in der Guildhall zu London 1906 ausgestellt hat (als v. Eyck, Nr. 4, Abb. im Katalog der

Ausstellung). Wie frei im Raume, luftumflossen und vom Grunde
gelöst erscheint das Porträt von 1462! Vergleichsweise viel Indivi⸗
duelles ist in dieses Bildnis und in die andern aufgenommen, wenn⸗
gleich die gütige und etwas gedrückte Menschlichkeit, die allen Ge⸗
schöpfen des Meisters innewohnt, hervorleuchtet. Die Köpfe sind
kantig, und lange gerade Linien, Umgrenzungen und Furchen geben
dem Ausdruck etwas Sorgenvolles. Das Lineare ist betont, in der
Frühzeit weniger, am stärksten in den ganz späten Gerichtsbildern,
doch hat es eine andere Funktion als bei Rogier. Dirks Linien sind
Schattenfurchen und Reflexstreifen, nicht aber rein zeichnerische
Grenzmarkierungen, wie sie Rogier, namentlich in später Zeit rück⸗
sichtslos verwendet. Bouts würde z. B. nicht die abgewandte Gesichts⸗
hälfte, die in die Tiefe gerückt werden soll, linienhaft gegen den Grund
begrenzen.

Neben dem inhaltreichen Sakramentsaltar ist nur noch ein Werk
Dirks einigermaßen sicher beglaubigt, nämlich die beiden jetzt im
Brüsseler Museum bewahrten Gegenstücke, die einen verschollenen
Justizirrtum undeutlich erzählen und nach der Sitte der Zeit den
Richtern zur Mahnung im Stadthause zu Löwen aufgestellt waren.
Wir erfahren, daß Bouts gegen Ende seines Lebens für die Stadt be⸗
schäftigt war, und daß nach seinem Ableben 1475 Hugo van der Goes
aus Gent nach Löwen gerufen wurde, um gutachtlich festzustellen,
wie weit die Arbeit gefördert, und was für den fertigen Teil zu zahlen
wäre. Also hatte der Tod Dirks die Arbeit unterbrochen. Zur Aus⸗
sage der Urkunden paßt der Befund, sobald wir die Brüsseler Tafeln
genau untersuchen.

Man hat die Gerichtsbilder scharf kritisiert und (nicht ganz un⸗
gerecht) dem Formate, das zu groß ist, und dem Thema, das dem
Meister nicht lag, Schuld gegeben, hat aber nie die nicht von Bouts
stammenden Partien abgesondert.

Auf der ersten Tafel ist die ungerechte Hinrichtung des Grafen,
den die Kaiserin fälschlich beschuldigt hat, dargestellt. Auf der zweiten
Tafel die Gräfin mit dem glühenden Eisen in der Hand, für die Un⸗
schuld des Hingerichteten zeugend, und im Hintergrunde der

DIRK BOUTS



New York, Metropolitan Museum

BILDNIS EINES MANNES



Flammentod der Kaiserin. Die zweite Tafel scheint von Bouts zu Ende geführt zu sein, die erste aber war anscheinend in der unteren Hälfte nicht ausgeführt, als Bouts starb, und wurde ungeschickt und roh ausgefüllt. Die lächerliche Figur des links am Bildrande stehenden Mannes und das Gewand der knienden Gräfin sind gewiß nicht von der Hand Dirks.

Wie die großen Tafeln leer erscheinen und peinliche Kraftlosigkeit der langen Figuren sowie Schwäche der Gruppenbildung bloßstellen, so kommt ungewöhnlich kleines Format dieser Kunst zugute.

In der Münchener Pinakothek wird dem Meister seit langer Zeit ein kleiner Flügelaltar mit der Anbetung der Könige in der Mitte, Johannes dem Täufer und Christophorus auf den Flügeln, zugeschrieben, ein Werk, dem man den altmodischen Namen „die Perle von Brabant" zu erhalten sucht. Des öfteren in der jüngeren Literatur hat man diese Perle aus dem Ruhmesschmuck des Löwener Meisters herauszulösen sich bemüht. Andere Andachtstafeln kleinen Maßstabs im Bouts-Stil wurden dem Münchener Triptychon zugeordnet, und ein besonderer Meister, ein Nachfolger Dirks konstruiert. Damit eine lebensfähige Persönlichkeit neben die Persönlichkeit Dirks zu stellen, ist, soweit ich sehe, nicht geglückt. Mit dem kleinen Format ist an sich der Eindruck der Zierlichkeit verbunden. Die Komposition wirkt leichter und gefälliger, die Figuren bewegen sich mit größerer Freiheit. Die intensiven und feurigen Lokalfarben rücken in kleinen Flächen näher zueinander, wodurch ein bunterer Wechsel erzielt wird.

Im übrigen sind Form, Farbe, Auffassung, Typik und alles sonst in vollkommenem Einklang mit dem anerkannten Bouts-Stil, wovon man sich gerade in München, wo die Flügel vom Sakramentsaltar daneben hängen, leicht überzeugen kann. Ich glaube nicht einmal an einen erheblichen Zeitabstand zwischen dem Sakramentsaltar und der „Perle von Brabant".

Aus Eigenem eine eindrucksstarke Gruppe oder auch nur eine eindrucksstarke Figur zu gestalten, eine Aktion durch alle Glieder eines Körpers strömen zu lassen, dazu war Dirks Begabung nicht tatkräftig und umfassend genug; einen Kopf, eine Hand durchzubilden

und zu beseelen, gelingt seiner frommen und besonnenen Arbeits-weise. Als einen persönlichen Zug seines Wesens fühlen wir die Liebe zur Vegetation und zur landschaftlichen Natur. In die Freude an der farbigen Naturwahrheit des Einzelnen mischt sich Rührung über den demütig unbeholfenen und stockenden Zusammenhang.

Hugo van der Goes

Durch Bildgröße und Figurenmaßstab werden Arbeitsweise und Stil mitbestimmt. Im Zwange des Auftrags hat wohl jeder niederländische Maler im 15. Jahrhundert kleine, mittelgroße und große Tafeln auszuführen übernommen, und mehr oder weniger, je seiner Natur nach, dem stilprägenden Drucke des Formats nachgegeben. Die Kunstkritik hat in vielen Fällen das Hindernis des Formatwechsels nicht überwinden können und, verwirrt durch Stildifferenz, die von dem Formatwechsel stammt, die Indentität der gestaltenden Kräfte nicht mehr wahrgenommen, so im Falle des Dirk Bouts. Jeder Begabung ist ein Format gemäß und natürlich, wenngleich Anpassungsfähigkeit in mehr oder weniger hohem Grade vorauszusetzen ist und bemerkt wird. Ganz allgemein ist kleiner Maßstab der mit der Miniaturmalerei stammverwandten altniederländischen Tafelmalerei bequem und angemessen. Und über das Schaffen nicht weniger Niederländer läßt sich das Urteil fällen: die Qualität steigt und fällt im „umgekehrten Verhältnis" zum Bildermaßstab. Dies gilt gewiß von dem Brügger Maler, den wir Adriaen Isenbrant nennen. Andere, darunter berühmte Meister, kommen nicht ohne Schaden über ein mittleres Maß hinaus, wie Memling und Gerard David, deren in spanischem Auftrag geschaffene Altarwerke (die Orgeltafeln aus Najera im Antwerpener Museum und der Annen-Altar in der Widener-Sammlung zu Philadelphia) als zu groß empfunden werden. Hier und sonst oft stellt sich das Gefühl ein, vor vergrößerten, statt vor großen Gestalten zu stehen, das unbehagliche Gefühl, daß Vortrag und Maßstab nicht zueinanderpassen, daß Formenkenntnis, Beobachtung und Inhalt die erweiterten Grenzen nicht ausfüllen.

Dirk Bouts scheint ängstlich zu werden, sobald er sich der Größe des Lebens nähert. Seine gleichsam kurzsichtige, Stück für Stück er-

6*

ledigende Gestaltung scheut ausgedehnte Flächen. Memling und Gerard David scheinen mit Erfindung und Konzeption große Flächen eher bewältigen zu können, nicht aber mit dem Formeninhalte. Endlich besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen Geisteskraft und Format. Nur eine innerlich große und tiefe Begabung vermag weite Räume so auszufüllen, daß die Verhältnisse natürlich erscheinen, daß kein peinigender Widerspruch zwischen Inhalt und Form entsteht.

Hugo van der Goes beflügelte die Eycksche Malkunst und machte sie geschmeidig, weite Räume zu durchmessen. Auffassung und Malvortrag, alle Kräfte reichen aus, arbeiten zusammen von dem Zentrum der Persönlichkeit her zu einer Monumentalität, die innerhalb der niederländischen Tafelmalerei neu und von anderer Art ist als das, was man vor einigen Schöpfungen des Flémalle-Meisters und Rogiers als Monumentalität bezeichnen kann.

Die Vorstellung von der Kunst Hugos van der Goes wurde spät gewonnen, als ein schöner Erfolg aufbauender Stilkritik. Lange Zeit stand der Portinari-Altar in Florenz, der durch Vasaris Bericht als eine Schöpfung des Genter Meisters beglaubigt ist, allein als ein seltsam ergreifendes Gebilde zwischen florentinischen Altarbildern mit seiner Aufrichtigkeit und Herbigkeit. Viele Kunstfreunde, die mit erwarteten Erlebnissen und diesem unerwarteten aus Florenz nach dem Norden kamen, suchten anderswo vergeblich nach dem großen Niederländer. Scheibler war der erste, der damit Ernst machte, den Stil des Portinari-Altares wiederzuerkennen. Er tat das Schwerste. 1880 bei seiner Dissertation stellte er die damals paradoxe, heute gültige These auf: „Hugo van der Goes ist sämtlichen Nachfolgern der van Eyck an Wert und den meisten derselben auch an Fruchtbarkeit gewachsen."

Der für Tomaso Portinari geschaffene Flügelaltar kann nach der Anzahl und dem Lebensalter der auf den Flügeln dargestellten Kinder ungefähr datiert werden — auf 1475—76. Das umfangreiche Werk wird erheblich früher begonnen worden sein. Vielleicht knüpfte Goes, der 1468 nachweislich in Brügge war, schon damals mit Tomaso Portinari, der als Vertreter der Medici dort lebte, Beziehungen an. Das Meister-

HUGO VAN DER GOES



Florenz, Uffizien

EINER DER ANBETENDEN HIRTEN
AUSSCHNITT AUS DEM MITTELBILDE DES PORTINARI-ALTARS



recht in Gent erwarb er 1465 und 1482 starb er. Der Portinari⸗Altar
ist eine Schöpfung seiner mittleren Zeit und deshalb geeignet zum
Kristallisationspunkte. Die gewaltigen Maße, durch die florentini⸗
schen Ansprüche bestimmt, gehen über das im Norden Gebräuchliche
hinaus, sie wurden für den Genter Meister nicht Zwang oder Not,
sondern Ansporn, Gelegenheit und freies Feld. Die Mitteltafel ist
etwa 3 m breit und $2^1/_2$ m hoch. Und nicht nur, daß die Bretter lang
und breit sind, nicht nur, daß die Figuren die Größe des Lebens er⸗
reichen: die Gestalten bleiben an Gewicht, an kubischer Fülle nicht
zurück, und der dreidimensionale Raum vertieft sich der Bildflächen⸗
ausdehnung gemäß. Luftweite ist erobert durch eine Kompositions⸗
weise von umwälzender Kühnheit. Die Reliefanordnung ist über⸗
wunden. Die Beziehungen zwischen den Figuren und Gruppen laufen
nicht in der Bildfläche oder der Bildfläche parallel, kreuzen sich viel⸗
mehr aus der Tiefe dringend und in die Tiefe stoßend in dem Christ⸗
kind, dessen arme Körperlichkeit Zentrum ist und Ziel der in allen
Richtungen anströmenden Verehrung. Der Mittelgrund erscheint
nicht mehr leer und tot. Die mähliche Verjüngung der Figuren wird
durch die Stufung der Farbenwerte unterstützt. Der Ernst, die Be⸗
deutsamkeit des Vorgangs, die innere Würde und geistige Hoheit der
Gestalten erscheinen als ein das weite Gefäß ausfüllender Gehalt.

Die Figuren der niederländischen Andachtsbilder im 15. Jahr⸗
hundert werden im allgemeinen als Glieder einer Familie oder einer
Gesellschaft empfunden, indem die Stifter, empfohlen von ihren
Heiligen, als gleichberechtigt in den heiligen Kreis aufgenommen
werden. Im Portinari⸗Altar wird ein Dualismus zu dramatischer Wir⸗
kung gesteigert. Das Volk, „der dritte Stand“, die Hirten drängen
sich zum Heil, und ihre derbe Niedrigkeit, erhoben und beseelt durch
gläubigen Eifer, tritt zu der Würde der Heiligen und der mageren
Geistigkeit der Engel, so daß der letzte und höchste Gedanke eine
kontrastreiche Gemeinde zusammenschließt. Mit den Hirten wird
eine neue Art von Andacht aus dem Kirchenraum in das Altarbild
gehoben, eine vulgäre, aber durch Empfindung erhobene, täppische
Beglücktheit und rührende Hingebung.

Goes erreicht überzeugende Körperlichkeit in den großen Verhältnissen als ein kenntnisreicher Zeichner, aber auch als ein Maler, der, seiner Beobachtung des Lichtes, der Farbenwerte vertrauend, die Form entstehen läßt.

Nun wird der Schein der Körperlichkeit ja überall von Lichtgegensätzen hervorgerufen. Man kann aber einen Unterschied konstruieren und zwei Gestaltungsweisen unterscheiden — im Extrem etwa so: ein Maler vermag aus Einbildungskraft und Erfahrung das Licht so führen, so gleiten lassen, daß die Form herauskommt, er kann von der Beobachtung des Lichtes soviel aufnehmen, wie er zur Formdarstellung braucht, das heißt, er kann mit Besonnenheit und Vorurteil die Beobachtung in den Dienst seiner Arbeit stellen. Im andern Extrem steht der Maler, der von der Form im voraus nichts weiß oder nichts wissen will, sich ganz der Beobachtung hingibt, aus Farben, Flecken, Lichtwerten die Illusion entstehen läßt (lassen im Sinne von laisser, nicht von faire). Natürlich gibt es die Extreme nicht, wohl aber kann man eine Skala zwischen ihnen aufstellen und jedem Maler eine Stufe anweisen. Man wende nicht ein, nur die Methoden, nicht aber die Resultate seien voneinander verschieden. Das Licht erfüllt die Aufgabe, die Form sichtbar zu machen, wie der Regen die Aufgabe erfüllt, Wiesen zu bewässern, es wirkt nicht zu dem Zweck und nur zuweilen mit dem Ergebnis. Wie der Regen manchmal die Wiesen überschwemmt, also vernichtet, wandelt, entstellt das Licht zuweilen den Formenschein launisch und sinnlos.

Der konstruierte Gegensatz ist belangreich auch für die Resultate. Wenn die reine und absolute Beobachtung zu wirren Bildungen führt, ist jede Einschränkung der Beobachtung eine Verarmung.

Die Malkunst hat sich im Großen so entwickelt, daß sie sich dem zweiten Extrem als einem Ideal immer mehr genähert hat, d. h. man ist mit dem launischen Schein immer weiter durch dick und dünn gegangen, so daß jedes neuere Bild dem Auge des 15. Jahrhunderts den Eindruck des Anarchischen, hingegen jedes Bild aus dem 15. Jahrhundert auf ein modernes Auge den Eindruck des Schematischen macht.

Van der Goes schritt gewaltig vorwärts in der Richtung auf das zweite Extrem und ist nach Jan van Eyck der stärkste Bahnbrecher innerhalb der niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts.

Der Meister hüllt weite Flächen in Halbdunkel. Das Licht in seinen Bildern hebt einige Formen hervor, drängt andere zurück, be= tont, löst auf, lockert, trennt und verbindet. Die Beobachtung geht den formenfeindlichen Reflexen nach und zieht mehr von dem ver= wirrenden Reichtum der Natur in das Bild hinein als die Beobach= tung irgendeines anderen Meisters dieser Zeit.

Goes scheint im Freien beobachtet zu haben. Seine Farbe ist auf= fällig kühl. Bräunliche Schattierung im Fleisch ist vermieden. Graue durchsichtige Töne schaffen zumeist das huschende und gleitende Lichtspiel in dem Fleisch, das stofflich wirkt und in der Lokalfarbe des Teints überraschend reich variiert ist.

Nichts bezeichnet besser die vorgeschobene Position des Meisters als der Irrtum eines unserer vornehmsten Kunstforscher, der, als die „Geburt Christi" nach Berlin kam, das Urteil sprach, dieses Bild wäre ersichtlich ein Werk des 16. Jahrhunderts, könnte also nicht von van der Goes sein.

Der Weg, den der Meister bis zum Portinari=Altar zurücklegte (und er kam noch weiter), ist nicht ganz verborgen. Scheibler sprach ihm die drei kleinen Tafeln in Wien, Adam und Eva, die Beweinung Christi und die hl. Genoveva zu, die ein Diptychon bilden. Diese Bestimmung kann aber nur mit dem Zusatz akzeptiert werden, daß eine Entstehung wesentlich vor 1475 angenommen wird. Zunächst ist freilich die Wirkung des Maßstabs zu berücksichtigen. Das Scharfe und Bunte in der Erscheinung dieser Tafeln ist zum Teil durch das Format bestimmt. In die Tiefe dringend, Knochen und Sehnen auf= spürend, arbeitet der Zeichner hier mit einer Gewissenhaftigkeit, die an Selbstquälerei grenzt. Die Umrißlinien sind überreich bewegt. Beengt durch das Format, entwickelt Goes hier nicht die selbstbe= wußte Freiheit wie im Portinari=Altar. Das Mühsame, asketisch Scharfe, Gespannte in den Wiener Bildern ist aber, wie ich glaube, zugleich Unbeholfenheit und Strebsamkeit der Jugend. Betrachten

wir vergleichend den Flügelaltar mit der Anbetung der Könige in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien, der nicht größer im Maßstab ist, so wird ein erheblicher Stilabstand offenbar. Auch hier spürt man den Druck der Raumbeschränkung, der Druck wirkt aber nach anderer Richtung. In dem Flügelaltar steht der Maler wie vor einem unerwarteten Hindernis, belästigt durch die Kleinheit der Tafeln, er kommt mit dem Raum nicht aus, die Zeichnung ist bei weitem nicht so scharf, detailreich und klein im Stil wie in dem Diptychon, wo der Maler Komposition und Vortrag auf die Raumverhältnisse eingestellt hat. Ich halte das Triptychon der Liechtenstein-Galerie keineswegs für ein Frühwerk.

Eng an das Wiener Diptychon schließt sich die kleine Madonna in Frankfurt a. M. (die Flügel sind natürlich nicht von van der Goes). Dieses Bild rechne ich zu den frühesten Arbeiten, die wir von dem Meister kennen.

Wir besitzen außer dem Portinari-Altar zwei Werke von Goes, deren Entstehungszeit ohne Stilkritik leidlich genau festgestellt werden kann. Den Stifterflügel des Boutsschen Flügelaltars in Brügge auszuführen, erhielt der Genter Meister aller Wahrscheinlichkeit unmittelbar nach dem Tode Dirks Auftrag, also gleich nach 1476. Die Altarflügel zu Holyrood mit den Bildnissen des Schottenkönigs James III. und seines Sohnes sind ungefähr 1478 oder doch nicht wesentlich später entstanden. Der Prinz, der nachmalige James IV., der als Knabe erscheint, kam 1473 zur Welt. Übrigens glaube ich, daß die Bildnisse der schottischen Majestäten nicht von Goes ausgeführt sind, sondern eingefügt von schwacher Hand, wohl von einem Maler in Schottland. Ich nehme an, daß Sir Edward Bonkil, dessen Stifterbildnis offenbar von van der Goes stammt, die Tafeln in den Niederlanden bestellte, und daß der Monarch, dem er sie widmete, das und die Bildnisse seiner Gemahlin hinzufügen ließ.

Die Altarflügel in Schottland sind dem Portinari-Altare nicht nur stilverwandt, sondern auch gleichwertig. Nur muß man unterscheiden können, was an ihnen echt ist. In der Tafel mit dem König ist das lackrote Zelt gut erhalten, ebenso die Architektur und das

HUGO VAN DER GOES



Schloß Holyrood bei Edinburgh

SIR EDWARD BONKIL MIT ENGELN



Baumkreuz des heiligen Andreas. Der Kopf des Apostels ist nicht unberührt, sein grünes Gewand, sein Buch und die Hände sind ganz eigentlich übermalt. Der Kopf des Königs bleibt außer Betracht, als vermutlich nicht einmal im ursprünglichen Zustand von unserem Meister herrührend. Das Kleid und das Buch des Königs sind leidlich konserviert, dagegen entstellt seine Hände, ebenso wie das zinnoberrote Gewand des jungen Prinzen. Energisch „restauriert" ist die Dreifaltigkeit, wo nur der Leib Christi im wesentlichen, das Schamtuch und die Taube die Hand des Meisters noch zeigen. Besser steht es um den Flügel mit der Königin, wo der hl. Georg im ganzen intakt erscheint, und am schönsten bei relativ guter Erhaltung wirkt das Bild mit dem geistlichen Stifter und den orgelspielenden Engeln. Hier ist die höchste Qualität, die Goes irgendwo erreicht hat, ungetrübt zu genießen, namentlich in den Händen und dem herrlichen Gewande des Donators.

Die Geburt Christi in Berlin weicht von dem Florentiner Altare so weit ab, daß jeder Beurteiler zeitliche Distanzierung als notwendig empfindet. Seltsamerweise scheint aber ein Konsensus, welches der beiden Werke das ältere sei, nicht zu bestehen. Und meine 1903 geäußerte Ansicht über das Zeitverhältnis hat nicht Anerkennung gefunden. Ich schrieb über das Berliner Bild (in der Zeitschrift „Kunst und Künstler") u. a.: Die Geburt Christi mit den Hirten und mit Engeln, dasselbe Thema, wie im Mittelfelde des Portinari-Altares ist hier gestaltet. Das erleichtert die Vergleichung. So können wir rascher das Staunen überwinden und im Positiven und Negativen zu einem verhältnismäßig sichern Urteil schneller gelangen. Die Berliner Tafel ist fast 2½ m breit und nicht ganz 1 m hoch. Der schwere Zwang, die vertraute Szene über ein so breites Feld zu dehnen, weckte Kompositionskünste. Das Florentiner Bild mit seinen bequemen und natürlichen Maßverhältnissen hat unvergleichlich tiefere Raumwirkung, aber eine Gruppierung der Figuren, die mager, spärlich und ungeschickt wirkt, während unser Bild reliefartig, luftlos und überlastet, aber fließend und schwungvoll erscheint, wenn auch nicht so bildmäßig einheitlich wie die Portinari-Tafel. Wir lesen die Darstel-

lung gleichsam; in epischem Nacheinander zieht sie vorüber, und die Abschnitte sind von verschiedenartiger Stimmung erfüllt. Pathos wechselt mit erhabener Stille. Die Not des Raumes und die Gewohnheit der Triptychon-Gliederung mag den Meister auf das zuerst auffallende, sonst nicht vorkommende Motiv, mag ihn auf den sinnvollen, in alten typologischen Vorstellungen wurzelnden Gedanken gebracht haben, einen Chorus vor das Bühnenbild zu stellen. Rechts und links wird die Darstellung kräftig gerahmt durch je einen Propheten in Halbfigur, dessen annähernd lebensgroße Erscheinung im Gegensatz zu den nur halb so großen Figuren der mittleren Szene fast schreckhaft hervortritt. Die Verkünder mit durchfurchten Köpfen, visionärem Blick und weisenden Gebärden enthüllen das Bild, indem sie einen Vorhang zurückziehen. Mit gefährlich theatralischen Mitteln ist die oft wiederholte Szene bedeutungsvoll erhoben, von dem Gemeinen getrennt.

Mit den Prophetenfiguren sind ²/₅ der Tafelbreite klug gefüllt, immerhin bleibt der Raum recht niedrig im Verhältnis zur Breite. Die Figuren knien, beugen sich und neigen sich dem Christkinde zu unter dem tiefen Dach. Der formale Zwang vermählt sich mit der inhaltlichen Nötigung. Von links her nahen sich die Hirten in erregter Hast. Wie durch eine unsichtbare Mauer von dieser leidenschaftlichen und bedürftigen Menschlichkeit geschieden, kniet Maria. Joseph verrichtet sein Gebet vor dem Christkind in gottesdienstlicher Würde. Eine Schar jugendlicher Engel, von etwas gleichförmiger Schönheit, füllt in dichter Gruppierung, Kopf an Kopf, die freien Räume.

Die Färbung ist reich, im ganzen kühl und beinahe bunt, in einzelnen Partien von ausgesuchter Harmonie, überall sinnvoll wie eine musikalische Begleitung der Formensprache. Rechts und links bei den Rändern herrschen schwere und heiße Farben, ein prunkvolles Lackrot im Gewande des einen, ein blühendes Scharlachrot im Mantel des anderen Propheten, die Gewänder der Hirten zeigen minder reine, gebrochene schillernde Töne, so daß die verlangende Bedürftigkeit untergeordnet erscheint. Joseph ist ganz in Rot gekleidet, ein etwas scharfes bläuliches Lackrot im Obergewand und ein stumpfes bräun-

liches Orange im Untergewande. Die Hauptgruppe im Zentrum dagegen ist ganz und gar in die kühle Farbe des Himmels getaucht, in Weiß und Blau, mit leichten Nuancen von Violett. Der weißliche, etwas kalkige, mit Grau schwach schattierte Teint der Gottesmutter, des Christkindes und der Engel harmoniert vollkommen mit dem dunkeln aschigen Blond des Haares und steigert die Wirkung des Unirdischen und Verklärten. Die geringe Körperlichkeit des neu geborenen Christkindes ist mit unerbittlicher Naturbeobachtung gezeichnet, und doch ist das göttliche Wesen mit dunkeler Symbolik, in bedeutungsvollen Gebärden und in dem reifen seelenvollen Antlitz ausgeprägt. Der gedankenschwere Meister, der stets das Einzelne und Irdische an das Allgemeine und Göttliche knüpfte, mag auch das Ährenbündel nicht zur bloßen Raumfüllung ausgebreitet haben.

In der Zeichnung und Modellierung, nämentlich der Hände, zeigt van der Goes eine erstaunliche Meisterschaft, fast zu viel Meisterschaft. Er ist in vollem Besitz seines Könnens, eher beim Abstieg als beim Aufstieg. In Vergleichung mit der lebendigen, über das eigene Vermögen erstaunten Kraft im Portinari-Altar, scheint in unserem Bild eine müde Sicherheit zu walten. Deshalb möchte ich unsere Tafel, wie auch den Marientod in Brügge, der vielleicht noch um einen Grad künstlicher, bewußter und virtuoser gestaltet ist, für spätere, nach dem Portinari-Altar entstandene Schöpfungen halten. Wenn Hugo van der Goes schon 1482 starb, das Florentiner Werk aber vor 1475 kaum entstanden sein kann, bleibt freilich nicht viel Spielraum. Diese Daten aber scheinen festzustehen. Da in unserem Bilde die sanfte, etwas allgemeine Schönheit der Maria und der Engel — die Figuren im Portinari-Bilde sind dagegen ältlich und mager — an die Zeit Memlings und Gerard Davids erinnert, die großzügige Anordnung mit ihrem ungebrochenem Fluß selbst an die Periode des Quentin Massys, haben wir gewiß Anlaß, das Berliner Bild so spät anzusetzen, wie es eben möglich ist.

Diese Beobachtungen von 1903 zu korrigieren, habe ich keinen Anlaß. Ich stehe vor der Aufgabe, den Schluß, den ich aus den Beobachtungen zog, nachzuprüfen und zu verteidigen, nachdem in dem Mon-

forte=Bild, das ich 1903 nicht kannte, ein Hauptwerk neben die Geburt Christi getreten ist und auch seinerseits zeitliche Einordnung fordert.

Leider vermag ich nicht, den neuen Gast als ein vorausgeahntes Zwischenglied triumphierend zu begrüßen. Neue Schwierigkeiten statt erwünschter Bestätigung. Das Monforte=Bild scheint nicht in der konstruierten Entwicklungslinie zu liegen.

Betrachtet auf die Raumwirkung hin, auf den Reichtum und die Freiheit der Lichtbehandlung, steht die Anbetung der Könige dem Portinari=Altar näher als der — und als die — Geburt Christi. Die geistige und formale Harmonie, der volle und selbst üppige Ton, die stolze Sicherheit der Gestaltung, die Natürlichkeit der Falten, in denen jede geradlinige Knitterung überwunden erscheint: alles das macht mich mißtrauisch gegen eine Ansetzung des Monforte=Bildes vor den Portinari=Altar, welche Ansetzung mindestens von einem Be=obachter vorgeschlagen wird. Am ehesten scheint die Anbetung der Könige ihren Platz zwischen dem florentinischen Altar und der Ge=burt Christi zu finden. Ich muß aber einräumen, daß auch diese Ord=nung mich nicht befriedigt und nicht das überzeugende Gesamtbild organischen Werdens bietet.

Die Tafel mit dem Marientod in Brügge ist infolge törichter Ur=teile über den Zustand ungeheuerlich mißverstanden worden. Der Meister äußert sich nirgends so deutlich, mindestens als Zeichner und im Psychologischen. Das Thema scheint den Stil und namentlich die Koloristik zu bestimmen. Van der Goes scheint zu jeder Schöpfung von der Stimmung des Vorwurfs aus neu anzusetzen. So ist in diesem Falle bei kalter unsinnlicher Färbung alle Kraft auf den Ausdruck, auf die Zeichnung der Köpfe und der Hände konzentriert. Die Beobach=tung ist mehr als im Portinari=Altare durch Erfahrung ersetzt, zwar nicht in dem Grade, daß wir von Manier sprechen dürften, immerhin soweit, daß sich in der etwas gleichmäßigen Welligkeit der Umrisse eine ausgeschriebene Handschrift verrät. Die Apostel mit durchge=arbeiteten Charakterköpfen haben sämtlich teil an einer gesteigerten Empfindung, die an Monomanie grenzt. Ihre Frömmigkeit ist nicht rein und einfach, vielmehr wie die Gläubigkeit von Büßern belastet mit

Erinnerungen. In ihrem Schmerze steckt eine gefährliche Leidenschaftlichkeit, beinahe als mischten sich mit ihrer Trauer am Totenbette Mariä Reue und Selbstanklage.

Der Marientod und der Portinari-Altar offenbaren die hochstrebende und kämpfende Seele des Autors. Hier spricht mehr persönliches Bekenntnis als irgendwo aus einem Malwerk des 15. Jahrhunderts. Der Kunstkritiker wird zum Psychologen, der gierig zu dem Bericht von Hugos geistiger Erkrankung greift als zu einem aufklärenden und bestätigenden Zeugnis.

Goes verließ Gent, wo er bis 1475 Ehrenämter in der Gilde bekleidete und verlebte die letzten Jahre seines Lebens im Kloster Roodende bei Brüssel. Läßt dieser Schritt schon allerlei Deutungen zu, so empfangen wir intime Kenntnis über des Meisters Klosterexistenz aus einem Chronikbericht, den ein gewisser Gaspar Offhuys niedergeschrieben hat, der Novize war, als der Maler in das Kloster kam. In dieser Erzählung erscheint Goes als eine Berühmtheit, der Ausnahmestellung gegen die Klosterordnung eingeräumt wurde, die weder auf Kunstübung, noch auf weltliche Eitelkeit ganz und für immer verzichtet hatte. Goes wurde von hohen Herrschaften, auch vom Erzherzog Maximilian (dies ist der nachmalige Kaiser Max) besucht, er sprach gern dem Weine zu und wurde häufig von Schwermutsanfällen heimgesucht, die sich zu Delirien steigerten, zu der Wahnvorstellung, er wäre ein Sohn der Verdammnis.

Vielleicht unterwarf sich Goes dem Klosterzwang, um sich vor seinen Leidenschaften zu schützen, vielleicht trieben ihn religiöse Skrupel in die geistliche Festung. Die in dem philistriösen Bericht verzeichneten Maßlosigkeiten deuten auf eine, wenn nicht pathologische, so doch problematische Anlage.

Wenn wir lesen würden, Petrus Christus wäre geistig erkrankt, so läge kein Grund vor, Folgerungen aus diesem Umstande zu ziehen. In der Kunst Hugos van der Goes aber spüren wir eine so gewaltsame Spannung, daß der Riß, die Erkrankung des Geistes als eine Folge der schöpferischen Arbeit empfunden wird oder seine geniale Produktion als eine Folge krankhafter Anlage.

Viel weiter als mit diesen laienhaften Sätzen dürfte auch ein sachkundiger Pathologe nicht kommen, zumal da der Krankheitsbericht aus dem 15. Jahrhundert zwar ziemlich wortreich, aber roh untermischt mit abergläubischen Vorurteilen und moralisierenden Warnungen vorliegt.

Hans Memling

Wir besitzen viel von Memling, mehr als von irgendeinem anderen Niederländer des 15. Jahrhunderts. Der Zugang zu seiner Kunst ist bequem. Zu Brügge stehen unzweifelhafte, zum Teil inschriftlich signierte Werke von ihm beieinander. Sie üben hier tiefe Wirkung, wie die schönste Blüte aus diesem Boden, wenngleich der Meister kein Sohn der Stadt gewesen ist, und übten sie schon, als das allgemeine Verständnis für altniederländische Malerei noch unentwickelt war.

Das „Werk" des Meisters ist angewachsen und wächst noch Jahr für Jahr. Eine nörgelnde Kritik war ziemlich erfolglos. Das „Werk" erscheint fest gefügt aus gleichartigen Gliedern, und bietet keine Spalten, wo das kritische Eisen eingreifen könnte.

Memling ist schon 1466 urkundlich nachweisbar in Brügge und blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1494, anscheinend ohne erhebliche Unterbrechungen, dort tätig. Da er fast stets Hans, nicht Jan, genannt wird, darf man ihn für einen Deutschen dem Ursprung nach halten. In einer Abschrift aus dem Tagebuch eines Notars an der Kirche S. Donat zu Brügge des Rombout de Doppere hat man sub anno 1494 die Eintragung gefunden: „Die XI augusti, Brugis obiit magister Johannes Memmelinc, quem praedicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius tunc orbis christiani. Oriundus erat Mogunciaco (Mainz), sepultus Brugis ad aegidii."

Da es in der Mainzer Gegend ein Dorf Mömlingen gibt, kann man vermuten, daß der Meister oder doch seine Familie von diesem Ort herstammet.

Zur Feststellung seines Geburtsjahres haben wir nur den unzuverlässigen Anhaltspunkt in der Alterserscheinung eines vermutlich 1468 gemalten Selbstbildnisses. Daß der für den Engländer John

Donne gemalte Flügelaltar, den der Duke of Devonshire besitzt (jetzt zu Chatsworth), 1468 entstanden sei, als zu Brügge die Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York gefeiert wurde, und zu diesem Feste vornehme, dem Hofe nahestehende Engländer nach Brügge herübergekommen waren, ist mindestens wahrscheinlich, daß der sich bescheiden hinter der Säule haltende Mann auf dem linken Flügel bei seinem Namenspatron dem Täufer ein Selbstbildnis ist, möchte ich für sicher halten. Wenn wir beobachten: Memling sieht hier etwa 35jährig aus und auf das Geburtsjahr um 1433 schließen, so bleibt dieses Resultat freilich zweifelhaft. Immerhin, wir besitzen kein besseres Mittel, Memlings Geburtsjahr zu bestimmen.

Über die Schicksale des Meisters, ehe er in Brügge mit stetiger, fruchtbarer und wohl belohnter Tätigkeit begann, können wir nur aus Stilbeobachtungen etwas erfahren. Rogiers Kunst ist das Fundament der Memlingschen Kunst. Rogier ist Memlings Lehrer. Dies ist so sicher, wie ein solches Verhältnis durch Stilkritik allein überhaupt festgestellt werden kann. 1464 starb Roger in Brüssel, 1466 ist Memling in Brügge zum ersten Male nachweisbar. Die nächste Vermutung ist: Memling war einige Zeit, ehe er sich nach Brügge wandte, zu Brüssel im Atelier des herrschenden Meisters. Diese Vermutung wird ein wenig erschüttert durch die Beobachtung, daß die Brügger Kunstübung, abgesehen von Memling, zwischen 1470 und 1490 unter dem Banne Rogiers steht, daß die Eyck-Tradition, die Memlings Stil nicht ersichtlich bestimmt, auch sonst in Brügge schon etwas zurückgedrängt war.

Von Rogiers zu Memlings Werken laufen Verbindungsfäden. Memling hat mehrere Kompositionen Rogiers übernommen.

Die Meister stehen sich dem Temperament nach keineswegs nahe. Wahlverwandtschaft band sie gewiß nicht aneinander. Lehrzwang und Ateliergemeinschaft erklären am leichtesten und natürlichsten die Abhängigkeit Memlings.

Memling kannte und benutzte, soweit wir sehen, den Columba-Altar Rogiers, der zu Köln stand (jetzt in München), sowohl das Mittelbild mit der Anbetung der Könige, wie den Flügel rechts mit

HANS MEMLING



London, Sammlung Dun

BILDNIS EINES MANNES



GERARD DAVID



New York, Metropolitan Museum

CHRISTI ABSCHIED VON DEN FRAUEN



der Darreichung des Christkindes im Tempel, ferner den Middelburger Altar (in Berlin), aus dem er mindestens das Gewandmotiv der Madonna entlehnte, endlich den Altar zu Beaune. Sein Kruzifix (in Vicenza) ist übernommen von dem Brüsseler Meister, doch läßt sich in diesem Falle das Vorbild nicht in concreto feststellen, da Rogier den Gekreuzigten mit geringen Variationen oft wiederholt hat. Mit der Annahme, Memling sei eine Zeitlang in Rogiers Werkstatt tätig gewesen, lassen sich diese Zusammenhänge leicht erklären, ohne diese Annahme, schwer. In Rogiers Atelier konnte der jüngere Meister Kompositionszeichnungen von Altarwerken, die längst die Werkstatt verlassen hatten, kopieren. Ganz auf Stilbeobachtungen beschränkt sind wir übrigens nicht, wenn wir das Verhältnis zu präzisieren suchen. In einem Inventar der Kunstschätze der Margarete von Österreich, das 1516 redigiert wurde, finden wir folgende Eintragung:

Ung petit tableaul d'ung dieu de pityé estant ès bras de Nostre-Dame; ayant deux feulletz, dans chascun desquelz ya ung ange es dessus lesdits feulletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait, le tableaul, de la main de Rogier, et lesdits feulletz, de celle de maistre Hans.

Glaubt man diesem Wortlaut, so wäre das Triptychon in Rogiers Werkstatt unter Mitarbeit Memlings entstanden.

Ein Bild, wie es hier beschrieben ist, die kleine Mitteltafel: Christus als Schmerzensmann in den Armen Mariä, kennen wir von Rogier nicht, wohl aber von Memling. Zwei Tafeln, in Granada und in französischem Privatbesitze (datiert 1475), passen zu der Beschreibung. Man könnte im Angesicht der Memlingschen Tafeln auf die Idee kommen, das Inventar von 1516 sei im Irrtum: nicht nur das Flügelpaar, auch das Mittelbild wäre von Memling und etwa identisch mit dem jetzt in französischem Privatbesitze bewahrten Bilde. Man kann aber — mit besserem Rechte — dem Inventare glauben, das Rogier-Bild für verloren halten und seine Erscheinung nach den Memling-Bildern rekonstruieren.

Vor dem Sforza-Altärchen in der Brüsseler Galerie, das neuerdings dem Bugati, einem italienischen Maler, der zu Rogier in die Lehre

geschickt wurde, zugeschrieben wird, hat man richtig Memlingsche Züge innerhalb streng Rogierscher Werkstattart beobachtet. Daß Bugati seine nationale Art so gänzlich getilgt haben könnte, halte ich für unwahrscheinlich. Er kommt nicht in Betracht. Dagegen halte ich für möglich, daß Memling in Rogiers Werkstatt war, als dieses Triptychon für den Mailänder Fürsten ausgeführt wurde.

Datierte oder doch datierbare Schöpfungen Memlings aus mög⸗lichst früher Zeit sind mit gesteigertem Eifer zu suchen. Mit den wenigen inschriftlichen Datierungen kommen wir leider nur bis zum Jahre 1475, nicht weiter zurück.

Von 1479 stammt der Floreins⸗Altar im Brügger Hospital. 1475 datiert (wie ich glaube, echt) ist der Schmerzensmann in franzö⸗sischem Privatbesitz, eine Replik der in Granada bewahrten Tafel. Vor 1473 ist der Danziger Altar entstanden. Gemalt, wie A. Warburg nachgewiesen hat, für Jacopo Tani, sollte der Altar von Brügge zur See nach Florenz gebracht werden, ward aber 1473 von den Danzi⸗gern gekapert. Also ein terminus ante quem ist gewiß gegeben. Ich möchte aber mit einer einfachen Erwägung den Altar fester datieren. Wenn der florentinische Stifter den großen Altar 1473 nach Florenz verfrachtete, war er wohl von Haus aus für einen Platz in Florenz bestimmt. Es ist nicht wahrscheinlich, daß er erst einige Jahre in Brügge stand und dann nach Florenz gesandt wurde. Also darf man wohl datieren: kurz vor 1473 oder um 1470.

In noch frühere Zeit gelangen wir mit zwei andern anerkannten Werken des Meisters.

1468 wahrscheinlich ist das in Antwerpen bewahrte Porträt des Forzore Spinelli, eines florentinischen Medailleurs, der in diesem Jahr im Dienste Carls d. Kühnen stand, anzusetzen.

1468 ebenfalls der dem Herzog von Devonshire gehörige Altar mit der Madonna und Heiligen, eine Stiftung des Engländers John Donne. Die Begründung für diese Datierung ist schon angedeutet.

Jugendwerke im eigentlichen Sinne sind damit nicht gewonnen. Memlings Stil war 1468 im wesentlichen voll entwickelt. Er war damals vermutlich schon ein Dreißiger.

Memling war seiner Anlage nach ein sicherer Gestalter ruhiger Zustandsbilder, besonders glücklich bei Vorführung der Madonna im Kreise weiblicher Heiligen und als Porträtist. Vor solchen Aufgaben erscheint er vergleichsweise selbständig. So schon im Devonshire-Triptychon, das sich als Frühwerk hauptsächlich durch dünne, blutlose und trockene Behandlung verrät. Wo Dramatisches, starke Bewegung, komplizierte Komposition, reichere Phantasiebetätigung gefordert wird, bleibt der Meister bis in späte Zeit von Rogier abhängig, greift er auf Erinnerungen an seine Lehrzeit zurück. Man findet nicht ohne Überraschung, daß der Weltrichter, also die mittlere Hauptfigur, im Danziger Altar peinlich genau nach Rogiers Figur in Beaune kopiert ist.

Hugo van der Goes war eher gleichaltriger Rivale als Lehrer im Verhältnis zu Memling. Er war 1468 in Brügge bei Carls des Kühnen Hochzeit und führte Dekorationsmalereien aus. Er trat vielleicht schon damals zu Tomaso Portinari, der in Brügge lebte, in Beziehung. Der italienische Gönner des Genter Meisters, der den Altar in Florenz bestellte, war zugleich ein Gönner Memlings. Wir besitzen drei Bildnisse Portinaris von Memlings Hand (das Einzelbildnis der Sammlung Altmann, jetzt im Museum zu New York, das Stifterbildnis in der Turiner Passionstafel und im Danziger Altar, wo Tomaso als der Mann in St. Michaels Wagschale erscheint).

Memling hat ein Diptychon gemalt, wo die Kreuzabnahme in Halbfiguren auf die Bildhälften verteilt ist. In der Kapelle zu Granada hängen die beiden Teile. Eine Kopie oder Werkstattreplik der rechten Hälfte, mit den klagenden Frauen und Johannes findet man in der Münchener Pinakothek. Der ursprüngliche Zusammenhang der Komposition wird aus einer schwachen Nachahmung in Genua klar. Hier hat ein ungeschickter Kompilator aus dem Diptychon ein Triptychon gemacht und Stifterfiguren hinzugefügt.

Von der linken Hälfte, wo der Leib Christi von drei Männern gehalten wird, habe ich eine Replik von Memlings Hand, leider nicht in tadellosem Zustand, im Petersburger Privatbesitze gefunden, eine leicht variierte Gestaltung, die besser noch als das Exemplar in Granada

zu der Genueser Kopie stimmt. Natürlich gehörte auch zu der Peters-burger Tafel rechts die Gruppe der trauernden Frauen.

Die dramatisch konzentrierte Komposition dieser Doppeltafel entspricht nicht Memlings Art. Nun besitzt die Berliner Galerie eine fragmentarisch anmutende Malerei auf Leinwand, die Goesartig auch in der Formensprache ist, eine Gruppe der klagenden Frauen, die in den Hauptzügen mit dem rechten Flügel des Memlingschen Diptychons übereinstimmt. Das Berliner Fragment ist nach Frl. Dr. Rings glücklichem Vorschlag zu ergänzen mit Hilfe einer Goesartigen Kreuzabnahme, von der Repliken in Altenburg und im Bargello zu Florenz bekannt geworden sind.

Sicher ist der Zusammenhang zwischen der Goesschen und der Memlingschen Gestaltung, und gewiß war der Genter Meister der Gebende. Diese Beziehung mag als flüchtige Begegnung und Episode aufgefaßt werden.

Zuweilen stoßen wir beim Studium Memlingscher Kompositionen auf Motive, die ihrem Charakter nach aus Rogiers Werkstatt zu stammen scheinen, aber nicht in dem nun erhaltenen Bestande dort aufzufinden sind. Bei dramatisch bewegten Gruppierungen verwendet der Brügger Meister gewisse Motive ohne Folgerichtigkeit, in einer Art, die symptomatisch für Entlehnung zeugt. Im Mittelbilde des verbrannten Flügelaltars der v. Kaufmannschen Sammlung in Berlin wirkt der linke Arm des toten Christus nicht überzeugend, nicht begründet in seiner Stellung. Nimmt man ein Vorbild an, wo die Madonna inniger und leidenschaftlicher mit dem Toten vereinigt, ihren Arm unter seinen linken Arm geschoben hat, seinen Leib umfassend, so wird die Lage des Arms verständlich. Der Fall zeigt, daß Memling Rogiersche Gestaltungen milderte nach seiner gleichmütig sittsamen Art und dabei zu bedenklichen Halbheiten kam.

Wohl nahm Memling inhaltliche Motive und Kompositionsmotive auf, selbst solche, die ihm unbehaglich waren, die Form aber wird gleichmäßig durchströmt von seinem persönlichen Wesen und bestimmt durch nie getrübten oder gestörten Sinn für Anmut und Maß. Eine krisenlose, langsame und organische Entwicklung der Formen-

sprache ist zu erwarten und wird nicht ohne Mühe nachgewiesen. Memling ist der Natur gegenüber kein ungestümer Werber, er gibt sich ihr weder hin, noch tyrannisiert er sie. Ein gewisses Quantum Beobachtung — nicht mehr als Rogier — nimmt er auf und gestaltet mit milder aber fester Hand.

Das Schematische in seiner Formensprache ist unaufdringlich. Einige konstante Merkmale, wie in den Händen die Interpretation der Hautstruktur durch feine parallele Lichtlinien, die rechtwinklig zur Fingerrichtung laufen, werden spät bemerkt.

Jeder Versuch, die Eindrücke von Memlings Gestaltungsart zu formulieren, führt zu negierenden Bestimmungen. Gerade der Mangel an hervorstechenden Eigenschaften ist bezeichnend für sein Wesen. In außerordentlich großer Zahl erhalten, scheinen Memlings Bildnisse den Zeitgenossen und besonders den in Brügge lebenden Italienern behagt zu haben. Memling ist offenbar der bevorzugte Porträtist der reichen Kaufmannschaft gewesen, ein wenig mit denselben Eigenschaften, mit denen v. Dyck und Gainsborough und die Gesellschaftsporträtisten zu allen Zeiten ihre Erfolge steigerten. Nicht als ob die Absicht, den Auftraggebern zu schmeicheln, seine Kunst irgendwie bestimmt hätte, formal aber und geistig hat er seiner Natur nach Anstößigkeiten gemildert und überall ein wohlgefälliges Abbild geschaffen, dem er etwas von seiner reinen und besonnenen Art mitgab.

Seine Bildnisse sind bei schärferer Prüfung eher individuell als bei oberflächlicher Betrachtung. Die vorsichtig klärende Charakterschilderung drängt sich nicht auf, während die Gewohnheit und berufsmäßige Übung des Porträtierens einen gleichmachenden Schleier über die dargestellten Persönlichkeiten breiten.

Mit geschmeidiger, reiner und subtiler Zeichnung sind die Hauptlinien gewählt und festgestellt. Alle Zufälligkeiten des Lichtspiels sind getilgt, schroffe, überraschende Gegensätze vermieden. Eine sanfte, allmähliche, gleichmäßige, vollständige Projektion der Form wird mehr durch weise Führung der Linien als durch starke Schatten erzielt.

Mit Sorgfalt ist das Haar, das zumeist in üppiger Fülle den Kopf rahmend umschließt, in seiner Stofflichkeit ausgedrückt. Besonders

den Rändern zu, außen sowohl wie innen, auf Stirn und Schläfen, ist seine krause und lockere Struktur in bogigen Strähnen und ein-zelnen Fäden reich und ausführlich entwickelt.

Memlings Andacht ist ein natürliches Vertrauensverhältnis, von heiterer Sicherheit erfüllt, weit entfernt von Fanatismus, Schwermut oder Sentimentalität, weit entfernt von Schuldbewußtsein, Zweifel, Sehnsucht oder strebendem Drange.

Die dunkle Seite des Daseins, wo das Elementare entfesselt ist, hat sein glückliches Auge nicht geschaut. So umschließen seine Mar-tyrien mehr Seligkeit als Schmerz, und die Übeltäter sind ohne Haß und selbst nicht mit Ernst bei ihrer Arbeit.

Von den berühmten Niederländern des 15. Jahrhunderts verdient Memling am wenigsten den Titel eines Förderers und Mehrers des Kunstreiches. Weder mit seiner Phantasie, noch mit seiner Beobach-tung hat er, wie Goes oder Geertgen, auf dem allgemeinen Weg oder auf Seitenpfaden Schritte vorwärts getan. Mit den Älteren verglichen, ist er epigonenhaft, und seine Bilder verblassen mit ihrer opaken kühlen Färbung.

Wenn er an Popularität selbst van Eyck überragt, so stammt diese ungerechte Bevorzugung aus einer Zeit, die an Kenntnis und Ver-ständnis der altniederländischen Kunst gar sehr zurück war. Damals, als die Kunst des 15. Jahrhunderts im allgemeinen und im besonde-ren die niederländische als einer Schönheitsnorm widersprechend empfunden wurde, konnte Memling als der erste Niederländer die von ästhetischen Vorurteilen bewachte Pforte passieren. Heute, da wir einen anderen Maßstab verwenden, hat sich Memlings Position im historischen Zusammenhange verschoben. Über allem Geschmacks-wandel aber wird seine liebenswerte und harmonische Natur sich immer wieder Freunde erwerben.

Gerard David

Gerard David, der nach dem Tode Memlings in Brügge der Erste war, wurde von der neueren Kunstforschung wieder entdeckt. Er ist durch Jahrhunderte verschollen gewesen. Van Mander sagt nur: Da gab es in alter Zeit noch einen Gerard von Brügge, von dem ich weiter nichts weiß, als daß man ihn von Pieter Pourbus als einen hervorragen= den Maler höchlich hat rühmen hören. Die „Entdeckung" dieses Malers ist ein schönes Beispiel glücklichen Zusammenarbeitens der Stilkritik mit der Urkundenforschung, die getrennt marschierten und vereint schlugen. Das Urkundliche verdanken wir fast ausschließlich James Weale, der seit 1863 an verschiedenen Stellen Daten aus Brügger Archiven ans Licht gezogen hat. Die stilkritische Sammelarbeiten haben andre Forscher besorgt. Schließlich hat v. Bodenhausen in sei= nem 1905 bei Bruckmann in München erschienenen Buch alles Ermit= telte glücklich und mit einsichtsvollem Urteil vereinigt. Das „Werk" des Meisters umfaßt jetzt mehr als 50 Nummern.

1460 etwa ist Gerard geboren, als ein Sohn von Jan David zu Oude= water im südlichen Holland. In der Tafel zu Rouen, die 1509 entstanden ist, wird sein Selbstbildnis gefunden. Er sieht aus wie ein angehender Fünfziger. Danach wird das Geburtsjahr von ungefähr bestimmt.

1483 wird der Name zum erstenmal in Brügge genannt

1484 am 14. Januar Meister der Lucasgilde in Brügge.

1488—98 Aufträge für die Stadt.

1488—1501 Ehrenämter in der Gilde.

1496 der Meister heiratet Cornelia Cnoop, die Tochter eines ange= sehenen Goldschmiedes.

1509 Altartafel für die Karmeliter Nonnen, das jetzt im Museum zu Rouen bewahrte Bild.

1515 Aufenthalt in Antwerpen (wenigstens ist ein Gerard von Brügge eingetragen, den man gemeinhin mit David identifiziert).
1523 am 13. August stirbt der Meister.

Problematisch sind Frühzeit und Spätzeit. Davids Kompositionen wurden in Brügge viel kopiert. Die erfindungsarme Kunst der Stadt konnte lange nicht von den Typen loskommen, die er geschaffen hatte. Der Maler, den wir ehemals Mortaert nannten, jetzt Adriaen Isenbrant nennen, und Ambrosius Benson erscheinen oft als Nachahmer Davids, dessen Wirkung auch auf die Brügger Buchmalerei übermächtig war. Die Tätigkeit Davids fließt über in die Arbeit seiner Schüler. Die Grenze festzustellen, ist schwer.

Vor einer nicht weniger mühsamen Aufgabe steht die Kritik, die das Werden seines Stils, Anfänge, Herkunft und den Zusammenhang etwa mit holländischer Tradition klar zu machen, sich bemüht. Was brachte David mit, als er in die Stadt Jan van Eycks und Memlings einzog?

Vier gesicherte Hauptwerke geben eine allseitige Vorstellung von dem Können, dem Temperament und der Empfindungsweise des Meisters. Sie entstammen seiner mittleren Zeit (zwischen 1498 und 1509).

1. Die beiden Gerichtstafeln mit dem Urteil des Kambyses und der Schindung des Sisamnes, gemalt für das Stadthaus in Brügge, jetzt im städtischen Museum dort. Die erste Tafel mit dem Datum 1498. Gerade in diesem Jahr erhielt David eine Zahlung für eine Malerei, die er für den Schöffensaal fertiggestellt hatte.

2. Der Domherr Bernardin Salviati mit drei Heiligen, jetzt in der National Gallery zu London, wahrscheinlich bald nach 1501 für die Kirche St. Donation in Brügge gemalt.

3. Der Flügelaltar mit der Taufe Christi, eine Stiftung des Jan de Trompes, der mit seinen beiden Frauen auf den Flügeln erscheint, im städtischen Museum zu Brügge. Da die erste Gattin Elisabeth v. d. Meersch an der üblichen Stelle, auf dem Innenflügel, dem Donator gegenüber zu sehen ist, wird der Altar wahrscheinlich vor 1502 (ihrem

GEERTGEN TOT ST. JANS



Berlin, Sammlung v. Hollitscher

MARIA MIT DEM KINDE



Todesjahr) in Auftrag gegeben worden sein. Allerdings müßten dann die Außenflügel, wo die zweite Gemahlin, Magdalena mit einer etwa 4 Jahr alten Tochter, an ungewohnter Stelle dargestellt ist, um 1508 hinzugefügt worden sein.

4. Die Madonna im Kreise weiblicher Heiligen, jetzt im Museum zu Rouen, gemalt für das Karmeliter=Kloster von Sion zu Brügge, eine Stiftung des Malers, dessen Selbstporträt links zu äußerst sichtbar ist. Von 1509 urkundlich beglaubigt.

In langer Reihe lassen sich stilverwandte Arbeiten in Davids reifem Stil anschließen.

Soweit nichts als ein Beieinander heiliger und frommer Figuren gefordert wird, üben Davids Gestaltungen eine feierliche, wenn auch etwas monotone Wirkung aus. Keine Hast, keine profane Bewegung unterbricht die würdevolle Haltung der wohlgebildeten, aber nicht gefallsüchtigen Frauen und Jungfrauen, deren Seele und Leib, Blick und Körper gleich gerichtet sind.

Die schwere Pracht, die schön geformten Hände in feierlichem Gestus, die schweren Gewandstoffe mit wenigen großen Motiven, die symmetrisch klare Ordnung der Gruppen, der gemeinsame Ausdruck von Ernst und gesammelter Ruhe: alles erinnert an Kirchendienst, an die Gewohnheit gottesdienstlicher Gebräuche.

Das Erzählen dramatisch bewegter Vorgänge glückt dem schwerblütigen Meister nicht. Durch die gewissenhaft verweilende Umschreibung und Modellierung der Formen wird vieles statuarisch isoliert und alles belastet und in Erstarrung versetzt. Die Kompositionen kommen nicht in Fluß. Die Gerichtsbilder lassen die Grenzen der Begabung erkennen. Die Exekution des schuldigen Richters ist mit pedantischer Genauigkeit wie eine ärztliche Operation beobachtet.

Der Louvre besitzt ein aus der Garriga=vente stammendes Marien=Triptychon, das ich vor Jahren für Gerard David in Anspruch genommen habe. Die Bestimmung scheint im allgemeinen Aufnahme gefunden und angenommen worden zu sein und ist in v. Bodenhausens Buch gebilligt, obzwar im Louvre das Werk noch immer unter den Namenlosen steht.

Der Stifter ist Jan de Sedano, für den David, mindestens 10 Jahre später, die Hochzeit zu Kana ausführte, die gleichfalls im Louvre ist. Während die Hochzeit im reifen, bekannten David-Stile geschaffen ist, erscheint das Marientriptychon, auf dessen Flügeln das Stifterpaar wesentlich jünger erscheint, in eigentümlichem Stil, zart, heiter, mager und befangen. Die Figuren stehen fest, heben sich und runden sich wie Säulen, knapp und steil. Die auf das Plastische, selbst Statuarische ausgehende Gestaltung bleibt dem Meister, indessen die Gefühlsweise später schwerer und dumpfer wird. Das beste Mittel zur Datierung dieser Schöpfung wären die Lebensdaten des Stifters, wäre namentlich das Datum seiner Vermählung. Aber in Ermangelung dieser Daten können wir nach dem Kostüm der Donatrix die Zeit feststellen. Diese Form der Haube ist wohl nach 1490 nicht nachweisbar. Und der allgemeine Stileindruck bestätigt diese Datierung.

Mit der berühmten Paele-Madonna Jan van Eycks besteht ein gewisser Zusammenhang in der Haltung des Christkindes. Es gibt zwei Varianten der Madonnen-Figur des Triptychons, aus Davids Werkstatt, eine in Darmstadt und eine in Philadelphia bei Mr. Johnson. Und merkwürdigerweise führen auch von diesen Repliken Wege, andere Wege, zu van Eyck. In Darmstadt sind nämlich musizierende Engel hinzugefügt, die frei kopiert sind nach den berühmten musizierenden Engeln des Genter Altares, und in der Replik zu Philadelphia ist der Fußteppich genau nach dem Teppich der Eyckschen Paele-Madonna gebildet. Mit Memling ist das Garriga-Triptychon verbunden durch das Dekorationsmotiv der Guirlanden haltenden nackten Kinder. Dieses Motiv hat Memling dreimal, soweit ich sehe, verwendet. David, der in solchen Dingen erfindungsarm war, hat dieses Renaissancemotiv, vielleicht das erste derartige in der niederländischen Malerei, nicht nur in dem Marientriptychon verwertet, sondern auch in einem der Gerichtsbilder von 1498, hat aber im zweiten, wie ich glaube, späteren Fall, den Kindern oben einen besseren und sichereren Platz auf einer Konsole gegeben. Bei Memling und auch in Davids erster Verwendung kleben die Kinder unglücklich oben am Bogen.

Eine Beziehung zu Rogier van der Weyden bietet die säugende Madonna in Halbfigur, die Herr Traumann in Madrid besitzt. Dem Stil nach haben wir ein schönes Werk Davids etwa von 1495 vor uns. Die Komposition stammt aber nicht von ihm. Wir kennen nämlich fast ein Dutzend Wiederholungen dieser Komposition, zum Teil von schwachen Händen, zum Teil altertümlicher als Davids Fassung. Einige dieser Repliken sind ersichtlich nach Rogier kopiert, der für die säugende Madonna die maßgebliche Form festgestellt zu haben scheint. Allerdings wäre Rogiers Original verschollen. Seine Art wirkt aber auch in Davids Gestaltung noch durch, von der ganz Davidschen Landschaft abgesehen. Ich habe in einem Aufsatz im Jahrb. d. pr. Kunsts. (1906) diesen Zusammenhang dargelegt und in einem älteren Aufsatz in derselben Zeitschrift einen noch interessanteren Zusammenhang Davids mit Hugo v. d. Goes nachgewiesen.

Die Pinakothek in München besitzt eine Anbetung der Könige, ein Breitbild mit figurenreicher Komposition, das viel Kopfzerbrechen verursacht hat. Dem, der die einzelnen Formen ins Auge faßte, etwa die Hände des ältesten Königs, war die Autorschaft Davids sicher. Die besten Kenner, wie Scheibler, haben seit langem diese Tafel für ein Werk Davids gehalten. Andererseits waren für jeden Kenner seiner Kunst die Bewegungen zu lebhaft, die Komposition fremdartig, zu reich in der Erfindung, zu verwickelt, zu dramatisch. Nun besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin fast dieselbe Komposition in weit schwächerer Ausführung. Und diese Berliner Kopie zeigt so deutlich die, leicht entstellten, Züge der Goesschen Kunst, daß die Lösung des angedeuteten Rätsels sich dahin ergibt: David hat das Münchner Bild nach einer verschollenen Schöpfung des großen Genter Meisters kopiert. Den Kopf der Madonna hat übrigens ein Restaurator verdorben.

Die Nachweise ergänzen die Vorstellung von Davids Kunst. Wir bemerken ein Anlehnungsbedürfnis des Brügger Meisters. Wir sehen, daß er kopiert, wen er kopiert und wie er kopiert. Dabei wird sein eigener Stil um so deutlicher.

Im Gegensatze zu seinem gleichalterigen Landsmann, dem Haarlemer Geertgen, verließ David früh die Heimat und suchte in Brügge

erfolgreich Anschluß an die große Tradition. Was er an Originalität
einbüßte, bei eklektischem Bemühen, gewann er an Kultur und Be⸗
sonnenheit. Die Konvention des Kirchenbildes gab einen festen Rah⸗
men, in dem seine Anlage, die von Haus aus wohl minder triebkräftig
war als Geertgens Begabung, sich glücklich bestätigte.

Es gibt kaum ein altniederländisches Andachtsbild von ebenso
sonorem Wohlklang, solchem Ernst und so fester Formation wie Davids
Madonna mit drei weiblichen Heiligen und einem Stifter in der Lon⸗
doner National Gallery (aus der Lyne Stephens⸗Sammlung).

Die einfache Komposition ist vergleichweise locker, nicht sym⸗
metrisch gebunden, der Raum klar entwickelt. Der horizontal wir⸗
kende Fußboden bietet den voll und plastisch sich hebenden, lichtum⸗
flossenen Figuren die sicherste Grundlage. Die Faltenlinien sind groß
und feierlich. Der einheitliche, fast traurige Ausdruck schließt das
Ganze fest zusammen. Zwei mit großer Kunst verkürzte, in die
Tiefe und nach vorn greifende Hände steigern die Raumwirkung. In
der Durchbildung erreicht David fast Jan van Eycks Vorbild. Charak⸗
teristisch für die etwas müden Frauenköpfe, die zart individualisiert
erscheinen, ist das niedrige aber kräftig vorgestoßene Kinn, die hohe
und breite Stirn, die geschlitzten Augen. Freilich ist diese Tafel in
der einheitlichen Lichtführung, der warmen Färbung und dem durch⸗
gebildeten Helldunkel (das durch den Zustand der Tafel, durch trü⸗
bende Firnißschichten gesteigert ist) ein Höhepunkt, vielleicht sogar
eine Ausnahme. Zumeist ist die Wirkung der mehr kühl gestimmten
Gemälde Davids etwas nüchterner, die Kompositionen mit den in
gleicher Höhe geordneten Köpfen überklar und allzu regelrecht.

David war kein entschiedener Neuerer, vielmehr ein Wahrer der
Überlieferung, der in letzter Stunde in dem konservativen Brügge
die Kunst des 15. Jahrhunderts vertrat, während in dem aufstrebenden
Antwerpen der vielleicht gleichaltrige Quentin Metsys die anders ge⸗
artete Kunst der neuen Zeit übte.

Geertgen tot St. Jans

In Holland ist von der älteren Altarmalerei fast alles vernichtet, und Geertgen tot St. Jans ist für unsere dadurch beschränkte Kenntnis der Vertreter des 15. Jahrhunderts. Er war in Haarlem, anscheinend ausschließlich in Holland tätig und scheint von der Kunst in den flandrischen Städten wenig berührt zu sein. Seine entschiedene Originalität ist zunächst persönliches Eigentum, sodann freilich — mit Vorsicht — als national holländisch zu deuten. Wenn der Fund des einen Ouwater-Bildes, der Auferweckung des Lazarus (in Berlin) leider sich nicht als fruchtbarer Keim erwiesen hat, gelang es von dem beglaubigten Hauptwerk Geertgens aus — den Bildern in Wien, die Vorder- und Rückseite eines von van Mander deutlich beschriebenen Altarflügels sind — dem Meister ein stattliches Werk zuzuführen und eine vielseitige Vorstellung seines Wesens zu gewinnen.

Wir besitzen zwei Madonnen, eine ungewöhnlich große (Berlin, v. Hollitscher) eine ungewöhnlich kleine (Mailand, Ambrosiana), nicht weniger als drei Anbetungen (Amsterdam, Prag, holländischer Privatbesitz) das zierliche Diptychon in Braunschweig, die Auferweckung Lazari im Louvre, den Johannes im Grünen in Berlin, die symbolische Sippendarstellung in Amsterdam, die problematische Kirchenansicht in Haarlem, mit der nicht viel anzufangen ist, den beklagten Schmerzensmann in Utrecht, die Nachtdarstellung der Geburt Christi in der Sammlung v. Kaufmann zu Berlin, endlich ein nicht ganz sicheres Einzelbildnis in der Sammlung N. Leuchtenberg zu Petersburg (1904 Trésors d'art en Russie), das die zweite Gattin des Herzogs von Cleve darstellt. Diese 13 Werke sind ziemlich gleichzeitig entstanden. Wenn v. Mander vielleicht unrichtig den Meister nur 27 Jahre alt werden läßt, so scheint er wirklich früh gestorben zu sein. Wesentlich vor und erheblich nach 1490 scheint keines der

notierten Gemälde entstanden zu sein. Die Unterschiede zwischen diesem oder jenem Gliede der Reihe, wie groß sie erscheinen mögen, sind teilweise zu erklären aus den Wirkungen des Themas, des Zustands und des Maßstabs.

Neben Hugo van der Goes ist Geertgen in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts derjenige Niederländer, der am ehesten schöpferisch und eigentümlich gestaltet. Seine Leistung ist um so schwerer abzuschätzen, wie wir unsere Betrachtung nicht leicht reinigen von all dem, was später kam. Geertgen mag etwa gleichzeitig mit Gerard David geboren — 1465 —, etwa gleichzeitig mit Hans Memling gestorben sein — 1495. Der erregende Eindruck zielbewußter Kühnheit, den die Wiener Tafeln sogleich machen, wird bei tieferem Studium alles dessen, was wir von dem Meister besitzen, keineswegs abgeschwächt, steigert sich vielmehr, indem wir wahrnehmen, wie geschmeidig die Naturbeobachtung jedesmal der Aufgabe angepaßt wird.

In der Beweinung Christi zu Wien sind die Trauernden und der Leib Christi plastisch und räumlich mit unvergleichlicher Bestimmtheit auf der horizental erscheinenden Bodenfläche geordnet. Die Illusion des Kubischen ist nach der Tiefe zu abgestuft und in jeder Entfernung vom Auge überzeugend. Das Kunstmittel, ohne das diese Wirkung nicht zu erreichen war, ist schneidend scharfer Gegensatz von Licht und Schatten in den Figuren vorn, ein in der Werkstatt, nicht im Freien beobachteter Kontrast. Je kleiner Geertgens Bilder sind, desto weniger werden die Lichtgegensätze gesteigert. Den kleinen Tafeln fehlt die Straffheit, fehlt das prall Kuglige, oder prismatisch Flächige, tief Gespaltene und Kantige, das den Formen des Vordergrunds in den großen Wiener Tafeln eigentümlich ist.

Die Landschaft überrascht mit dem saftigen und weichen Grün der Vegetation. Man muß sich die Stellung des Landschaftlichen im Haushalt der altniederländischen Malerei vergegenwärtigen, um den Standpunkt Geertgens zu würdigen. Die landschaftliche Umgebung wird im natürlichen Verhältnis zu den Figuren dargestellt. Sonst auseinander klaffende Elemente erscheinen organisch verbunden.

Man kann von der Landschaft nicht absehen, ohne den Sinn

und Inhalt des Ganzen zu vernichten. Das primitive Hilfsmittel der „Gründe" scheint überwunden zu sein. Die Zeitgenossen erwirken eine Tiefenillusion mit kulissenartigen Massen, parallel zur Bildfläche geschichteten Hügeln oder Bäumen und entwickeln nur den Hintergrund reich, sie beherrschen die landschaftliche Tiefe durch das Auskunftsmittel der Teilung, wobei sich zumeist im Mittelgrunde die Verlegenheit verrät. In Geertgens Bildern fließen die „Gründe" unmerklich ineinander. Seine Landschaft ist im Mittelgrund üppig entwickelt. Er erreicht Tiefenillusion, ohne auf die „Aussicht", den Fernblick, den weiten Horizont hin zu disponieren. Die um schließende Vegetation übernimmt die Funktion der Architektur und ist zur Wirkung den Figuren gleichwertig. Die Lyrik Geertgens liegt zum guten Teil im Landschaftlichen.

Gern suchen wir nach tief wurzelnder Notwendigkeit, da wir in Haarlem das Erblühen der Landschaftsdarstellung beobachten, in der Stadt, wo Ruisdael und Hobbema tätig waren, und eifrig greifen wir van Manders Satz auf: von den ältesten Meistern wird auch bezeugt und versichert, daß es Haarlem ist, wo in alter Zeit die beste und früheste Art der Landschaftsdarstellung entstand.

Wie Geertgen mit eigenwilliger Entschiedenheit frei in den Raum sich hebende und mit den Sohlen auf dem Boden stehende Figuren bildet, vermeidet er starke Ausladungen, hält die Körpermassen wie ein Steinplastiker zusammen mit reinen und straffen, zuweilen etwas mathematischen Umrissen. Seine Profile sind stumpf, die Augen liegen flach, die Nasen erscheinen kurz, etwas eingewölbt und gestülpt. Der Wirklichkeitssinn des Meisters führt genrehafte und selbst burleske Motive ein und gibt dem Heiligen und Profanen irdische Körperlichkeit. Weit entfernt von Zimperlichkeit und Sentimentalität führt er mit naiver Sachlichkeit den Ausdruck bis zur Grenze des Komischen. Malerisch ist seine Gestaltung insofern nicht, wie sie nichts weniger als flächendekorativ ist und die Form nirgends verschleiert oder verschummert, zeichnerisch insofern nicht, wie die Grenzen niemals linienhaft markiert erscheinen. Das Licht ist nicht souverän geworden, dient vielmehr, wie auch die Farbe, zuweilen gewählt harmonisch,

zuweilen von glühender Pracht, untergeordnet bleibt. Helldunkel im Sinne der späteren Holländer wird nicht erstrebt, doch wird mit scharfer und konsequenter Beobachtung der Lichtumstände, der Kern- und Schlagschatten, die Grundlage geschaffen, auf der die holländische Malkunst sich erhebt.

Hieronymus Bosch

Das Was mehr als das Wie, der Inhalt mehr als die Form nimmt den Kunstfreund in Anspruch, der auf die Erscheinung des Hieronymus Bosch stößt — in dem Grade, daß zumeist gar nicht recht unterschieden wird zwischen Originalen einerseits und Kopien oder Nachahmungen andererseits. Die Erfindung wird bestaunt; um die Art der Zeichnung und Malerei kümmert man sich wenig. Der einzige ernstliche Versuch, Boschs Kunst zu erfassen, Dollmayrs 1898 im Jahrbuch der österr. Kunstsammlungen erschienener Aufsatz, war ebenso glücklich als Führer durch eine abseitige Ideenwelt wie verfehlt im Stilkritischen.

Da Bosch, was sonst auch immer, jedenfalls ein großer und selbständig gestaltender Meister ist, bilden Geist und Form in seinen Werken eine Einheit, und seine Phantasie formte Gedanken und Bild zugleich. Deshalb führt das Studium der Form ebenso tief in seine Gedankenwelt, wie die Erkenntnis seines geistigen Lebens die stilkritische Arbeit fördert. Noch stehen wir nicht in jener heillosen Zeit, die an dem Dualismus „unus invenit — alter fecit" krankte. Und wenn betriebsame Kupferstecher im 16. Jahrhundert Erfindungen Boschs vervielfältigt haben, der Meister selbst hat nicht Geistreiches gestaltet, er hat geistreich gestaltet.

Unter den erhaltenen Schöpfungen Boschs sind mehrere schon im Thema ihm allein eigentümlich, wie die abstrusen Versuchungen, und die Allegorien von den letzten Dingen, andere sind dem Thema nach Allgemeingut, aber umgedeutet und übersponnen mit neuartigen Motiven, mit einem wild wuchernden Schlinggewächs von Einfällen.

Zwei Methoden, Boschs Art anschaulich zu machen, bieten sich. Wir können, was Justi und Dollmayr mit meisterhaften Beschreibungen versucht haben, uns der Betrachtung jener Darstellungen hingeben, die

nach Inhalt und Ausführung Eigentum des Meisters sind, oder aber wir können feststellen, wie Bosch eine auch von den Zeit= und Lands=genossen gelöste Aufgabe behandelt, z. B. das alte Thema der Anbe=tung der Könige. Boschs Verhältnis zur Konvention wird so offenbar.

Das Thema der Epiphanie war an und für sich durchaus nicht geeignet, des Meisters Einbildungskraft zur Explosion zu bringen. Wir besitzen mindestens drei Fassungen von seiner Hand:

a) in der Tafel der Lippmannschen Sammlung (jetzt im Metropo=litan Museum zu New York),
b) in der Tafel der Earl of Ellenborough Auktion (jetzt bei Herrn Johnson in Philadelphia),
c) in dem berühmten, oft kopierten Triptychon im Prado.

Bosch hat, namentlich in dem Madrider Flügelaltar, wo der Stifter und die Donatrix mit Heiligen seitlich dargestellt sind, im Zwange des Auftrags seine Triebe gezügelt. Umso sicherer können hier die Abweichungen von der Konvention als Notwendigkeiten seiner Natur gedeutet werden.

Die Lebensdaten Boschs sind nicht genau bekannt. Der 1516 gestorbene Meister scheint um 1450 zur Welt gekommen zu sein. Als hochbejahrter Mann erscheint er in einem Kupferstichporträt, das freilich nicht als unbedingt zuverlässiges Dokument betrachtet werden darf. Zwischen 1484 und 1512 kommt sein Name in den Urkunden von Hertogenbosch vor.

Diese Stadt, wo der Meister tätig war, wo er wahrscheinlich trotz dem Namen van Acken auch geboren ist, liegt innerhalb der heu=tigen politischen Grenzen Hollands, in Nordbrabant, von Haarlem, dem Kunstzentrum des eigentlichen Hollands, weit entfernt. Von der Kunstübung in dieser Gegend wissen wir so gut wie nichts. Und es erscheint kaum möglich, Boschs Kunst irgendwo historisch anzu=knüpfen, während die Tradition, die von ihm ausgeht, hauptsächlich in Antwerpen (wohin zu Anfang des 16. Jahrhunderts freilich alles strömt) bemerkbar wird. Von den uns bekannt gewordenen Zeitge=nossen steht ihm der sog. Meister der virgo inter virgines, den ich nach Delft zu lokalisieren versucht habe, am nächsten, wenn auch nicht

nah. Die Kostüme in seinen Bildern helfen ein wenig zur Datierung. Das Prado-Triptychon mag um 1490 entstanden sein. Wohl von jedem Meister, der zwischen 1470 und 1500 tätig war, besitzen wir eine Anbetung der Könige. Nach vielen Seiten können wir die vergleichende Betrachtung richten.

Das Größenverhältnis der Figuren zur Bildfläche gestattet, den Standpunkt des Malers zu fixieren. Mit seinem Auge und mit seinem Interesse bleibt Bosch der menschlichen Figur fern. Das Gewicht, die kubische Form der menschlichen Gestalt und ihre individuellen Einzelheiten sind ihm an und für sich gleichgültig, und er müht sich durchaus nicht mit verweilendem Modellstudium um die Illusion der Wirklichkeit. Nur mit dem Ausdruck ihres Umrisses und als Glied in der Mitteilungskette wird die menschliche Figur ein Wert in seiner Gestaltung.

Die Menschen stehen staffagehaft vor der Landschaft, nicht eigentlich im landschaftlichen Raume, nicht vom Luftraum umschlossen. Immerhin schwebt dem Meister jene Einheit von Figur und Landschaft vor, die erst Pieter Bruegel verwirklicht. Boschs große, aber geographisch gesehene Landschaft hat einen sehr hohen Horizont, erscheint wie von einem Turm aufgenommen, die Figuren dagegen haben ihren eigenen weit tiefer liegenden Horizont, sind vollkommen aufrecht und unverkürzt betrachtet. Bei diesem altertümlichen Zwiespalt und Dualismus der perspektivischen Konstruktion kann eine rechte Tiefenillusion nicht erwirkt werden. In der Tat erscheinen Boschs Gemälde überwiegend flächendekorativ, obwohl die Weite und Ferne der landschaftlichen Gründe zeichnerisch und koloristisch sorgsam ausgedrückt ist. Die raumschaffende Kraft des landschaftlichen Mittelgrundes fehlt.

Der Gefühlsinhalt der Anbetung der Könige — das Sich-Beugen vor dem Kind in Würde und Demut — wird von Bosch obenhin behandelt. Anstatt ins Zentrum zu schießen, spickt der Meister die Zielscheibe mit einem Kranz von Pfeilen, indem er Abenteuerliches und Pittoreskes aus dem biblischen Berichte zu gewinnen sucht. Seine Beobachtung im Dienst einer ausschweifenden Phantasie ist weniger

mit dem Text als mit Randschnörkeln beschäftigt. Die Gottesmutter mit dem Kinde prägt sich nicht ein. Dagegen die verfallene Hütte, der Mohrenkönig und die neugierigen Hirten: das sind Motive, die mit Lust ausgemalt werden. Die Episoden⸗ und Chargenspieler sind lebendig und fesselnd, die Helden der Darstellung blaß und gleichgültig. Würde und Heiligkeit treten in wohlgebildeten Formen auf, die knapp und kursorisch umschrieben, wenig von der Persönlichkeit des Meisters geprägt und merkwürdig altertümlich erscheinen. Alles Anormale und Verwachsene dagegen setzt die persönliche Gestaltung Boschs in Bewegung. Mit einer Abneigung gegen Architektur, Symmetrie und Regelmaß verbindet er eine diabolische Freude an der scheinbaren Formenwillkür des Organischen. Die überraschende Form ist ihm wertvoll, die erwartete gleichgültig.

Als Psychologe ist Bosch von einer Einseitigkeit, die an Monomanie grenzt. Er schwelgt im Ausdruck des Hohnes, der teuflischen Bosheit, sobald er der Passion Christi sich nähert, er kann sich nicht genug tun, die Widersacher des Heilands durch körperliche Monstrosität hassenswert und verächtlich zu machen, während die duldende Göttlichkeit undeutlich oder selbst zweideutig erscheint.

Als Beobachter des Menschlichen ist Bosch gewiß ein Vorgänger Pieter Bruegels, doch ist sein Wirklichkeitssinn abgelenkt, belastet und von Gesichten gestört, von Ausgeburten einer grausamen Phantasie, die das Natürliche verzerrt.

In Bosch steckt, wie in vielen der besten Meister germanischen Stammes, ein Illustrator. Allerdings sind ihm, soweit wir sehen, eigentliche Illustrationsaufgaben nicht zugefallen, aber überall quillt seine Erzählung über die Grenzen des Tafelbildes und wird oft unverständlich, weil begleitender Text fehlt.

In Bosch steckt ein Landschaftsmaler. Seine weiten und nackten Ebenen haben Stimmung und Größe. Vielleicht mit mehr Recht als Patenir, der die Landschaftsdarstellung berufsmäßig pflegte, verdient Bosch unter den bahnbrechenden Entdeckern genannt zu werden.

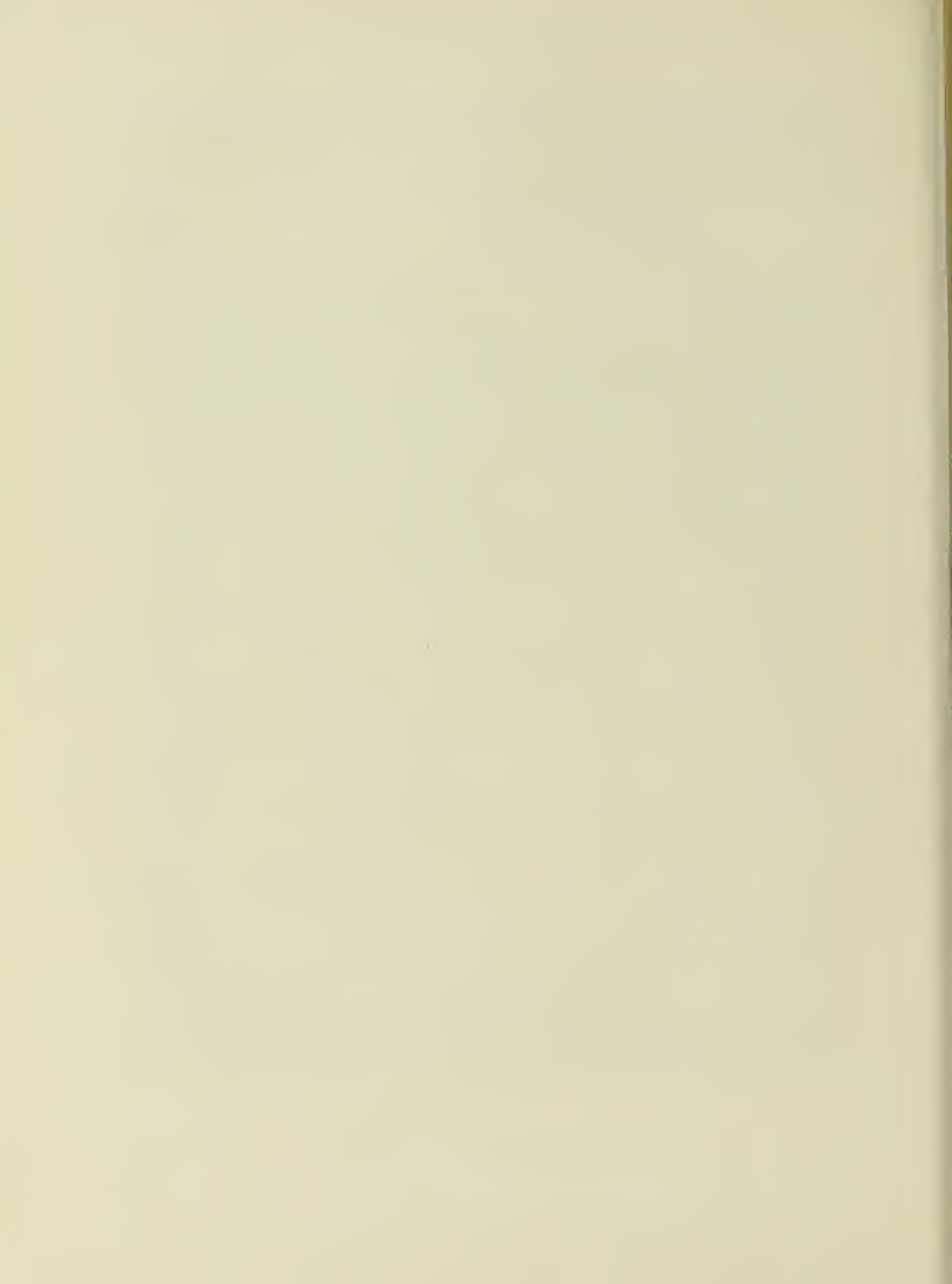
Wie vorgeschritten in seiner geistigen Selbständigkeit und dreist persönlichen Erfindung der Meister erscheint, mit seiner Formen⸗

HIERONYMUS BOSCH



Philadelphia, Sammlung Johnson

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE



sprache und Malweise bleibt er im 15. Jahrhundert. Und leicht schützen wir uns davor, seine Schöpfungen mit Nachahmungen zu verwechseln, indem wir seine knappe und spitze Handschrift von altertümlichem Duktus, seine glasig reine und dünne Malweise (in den wenigen gut erhaltenen Originalen) studieren.

Primitiv, selbst im Kreise seiner Zeitgenossen, komponiert Bosch wie ein Reliefbildner oder ein Medailleur, er profiliert die bis zur Durchsichtigkeit dünnen Gestalten, er preßt alle Formen auf die Fläche. Das Wesentliche ist in dekorativ gefälligen Silhouetten gestaltet. Die Körper entbehren des Bleigewichts, mit dem die Niederländer des 15. Jahrhunderts aus ihrem tief bohrenden Naturstudium, ihrer sorgfältigen Modellierung sie belasten. Eine gleitende, auf dem kürzesten Wege zum Ziel eilende Zeichnung verleiht seinen Bildern unirdische Leichtigkeit.

Magere Glieder, dünne Stäbe, Äste, schlanke Baumstämme sind dem Meister willkommen; messerscharfe, dornige, stachlige, kakteenartige Formen geben der Fläche unheimliches Leben. Punkte und Linien werden spitzpinslig, pastos, perlig und gratig mit Vorliebe hell auf dunkeln Grund gesetzt zu prickelnder Wirkung. So wird das Laubwerk mit hellen Punkten auf dunkeln Flächen ausgedrückt. Eine harmonische, kühle Färbung, namentlich in den hellen Partien durchsichtig schimmernd, kommt nicht so sehr der Naturwahrheit zu Hilfe, als daß der Dekorationsreiz gesteigert wird.

Die Grundformen der menschlichen Gestalt, die beweglich und grazil erscheint, sind sicher erfaßt. Im einzelnen begnügt sich der Meister mit oberflächlichen Angaben. Pietät der Natur gegenüber ist seiner Gestaltung, die dem Schöpfer ins Handwerk pfuscht, nicht zuzutrauen.

Boschs Phantastik hebt die Naturgesetze auf, spottet der Schranken zwischen Mensch und Tier, zwischen Menschenwerk und Naturprodukt. Was irgend Volksaberglaube und Höllenfurcht erträumt haben, wird sichtbar an Monstrositäten und Mischgeschöpfen. Noch den tollsten Gebilden vermag der Meister eine gewisse Lebensmöglichkeit in Erscheinung und Bewegung zu verleihen.

Bosch ist kein Porträtist. Er und P. Bruegel gehören zu den wenigen Altniederländern, von denen wir keine Bildnisse besitzen. Das Individuelle als solches ist ihm nichts, nur individuelle Abnormität, nur das exzessiv Individuelle, nur die Karikatur geht ihn an. Die Stifterbildnisse im Prado-Triptychon sind schwach. Die Donatrix sieht wie eine Schwester der hl. Agnes aus. Heiligentyp und Stifterporträt, wozwischen sonst eine deutliche Grenzlinie läuft, fließen hier ineinander.

Boschs Menschen haben magere, blasse, ältliche Köpfe und nehmen zumeist Teil an einer kränklichen Schlauheit und Hinterhaltigkeit. Die Reinen und Heiligen zeigen oft ein dümmliches Lächeln, während überall, wo Gelegenheit sich bietet, das Böse hervorschießt.

Boschs Gewandfalten sind wie auf eine Platte gepreßt und sind eher zeichnerisch als plastisch gesehen. Ihre Linien sind weder steif, noch weit geschwungen, nicht knittrig, nicht gehäuft, vielmehr mit maßvoller Feinheit knapp und sachlich in klaren Motiven bewegt. Zuweilen überwiegen bogig geschwungne Linien, wie in der Anbetung der Könige in Philadelphia, manchmal gerade und eckig zusammenstoßende, wie in dem Johannes auf Pathmos in Berlin. Ich vermute, daß die kurvig geführten Faltenlinien einer früheren, die mehr geraden einer späteren Zeit angehören. Allein die Chronologie der Bosch-Bilder ist, da die Stützpunkte inschriftlich datierter Stücke fehlen, noch im Dunkeln, und nirgends ist auch nur der Versuch gemacht, eine Entwicklungslinie anzudeuten.

Unser Besitz an Gemälden Boschs, nachdem mit strenger Kritik die vielen Kopien und Nachahmungen beiseite gestellt sind, bleibt wesentlich größer, als Dollmayr annahm. Aus Justis Liste hat Dollmayr einige Stücke mit Recht, z. B. das Triptychon in Valencia, mehrere mit Unrecht gestrichen. Eine Reihe echter Bilder kannte weder Justi noch Dollmayr. Ziemlich vollständig ist das Verzeichnis Cohens in Thiemes Künstlerlexikon. Wertlos wegen des vollkommenen Mangels an Kritik ist Lafonds jüngst erschienenes Buch über Bosch.

Bei dem Versuche, das Bildermaterial zu gruppieren, sehe ich

von Chronologie ab und ordne nach den Themen, da ich so die kompositionell und stilistisch miteinander verwandten Tafeln aneinanderrücke und die Übersicht erleichtere.

Die drei Anbetungen der Könige — ganze Figuren, staffagehaft mit weiten Landschaftsgründen — habe ich erwähnt. Das Leben Christi, mit Vorliebe die Schreckensszenen der Passion, hat Bosch gern in Halbfiguren dargestellt, wo er in den relativ großen Köpfen der Widersacher Christi und der Schergen durch erschreckende Karikatur ein Äußerstes ausdrücken konnte.

Die Geburt Christi in Halbfiguren im Kölner Museum, die Justi anerkannt hat, halte ich für eine Kopie aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (wie das entsprechende, allgemein verworfene Exemplar der Brüsseler Galerie). Zwei kleine Altarflügel zu einer mir nicht bekannten Geburt Christi habe ich im Münchner Kunsthandel kürzlich gesehen. Auf dem einen Flügel fürstliche Reiter — ähnlich denen in der Mitteltafel des „Heuwagens“ im Escurial — die Könige mit ihrem Gefolge, auf dem andern Flügel Hirten. Von den Passionsszenen mit Halbfiguren ist die Dornenkrönung im Escurial echt. Von Variationen dieser Komposition (Antwerpen, Museum, früher in der Sammlung von Kaufmann in Berlin u. a. a. O.) ist keine echt. Wohl aber ist die Kreuztragung Christi im Genter Museum ein Original, merkwürdig mit dem dichten Gedränge scheußlicher, haßverzerrter Köpfe, das mit Verzicht auf natürliche Raumwirkung die ganze Bildfläche füllt. Ähnlich aufgefaßt und komponiert: Christus vor Pilatus im art museum zu Princeton in den Vereinigten Staaten.

Von Passionsszenen mit ganzen Figuren sind anzuerkennen die Kreuztragung Christi im Escurial — vergleichsweise milde in der Auffassung und völlig reliefmäßig angeordnet. Ferner die Ausstellung Christi in der v. Kaufmannschen Sammlung in Berlin. Weit origineller erfunden in zwei Reihen übereinander komponiert ist eine Ecce-homo-Darstellung in der Johnson-Sammlung zu Philadelphia.

Eine nirgends erwähnte Kreuzigung Christi sah ich vor mehreren Jahren im Brüsseler Kunsthandel, eine Komposition ohne persönliche Eigenart. Das Rogiersche Schema wirkt nach, namentlich

in der Gestalt des Gekreuzigten. Das Thema erlaubte dem Meister nicht, seine Künste spielen zu lassen. Links neben dem Kreuz Maria und Johannes ziemlich ruhig beieinander, rechts ein jugendlicher Stifter kniend und der hl. Petrus als sein Patron. Charakteristische Landschaft mit ödem Mittelgrund und reich profiliertem Hintergrund.

Der Heilige ist für Bosch zunächst ein Wesen, das versucht, vom Teufel angegriffen und verhöhnt wird. Die berühmte, oft kopierte Versuchung des hl. Antonius, ein Flügelaltar, wird in Portugal bewahrt. Einzeltafeln mit Antonius werden im Prado und in Berlin gezeigt. In dem rein erhaltenen Bilde zu Madrid sitzt der Heilige zusammengekauert vorn und starrt, Visionen hingegeben, in die Weite, während der höllische Heerbann mit raffiniert erdachten Kriegsmaschinen heranrückt. Freilich ist hier wie in dem ähnlichen Berliner Bilde das Teufelszeug so klein im Maßstab, daß der Angriff mehr ungezieferhaft peinigend als bedrohlich erscheint.

Selbst Johannes, der schreibend auf Pathmos sitzt und aufwärts schaut, dem ein Engel erscheint und oben im Himmel die Madonna, selbst er bleibt nicht verschònt. Ein Teufelchen mit Insektenkörper drückt sich gegen die Felsbank, unbemerkt von dem Evangelisten, wie ein höllischer Spion. Diese Tafel, auf deren Rückseite einfarbig flüchtig, in großem Zuge, die ganze Passion Christi dargestellt ist, befindet sich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Eines der beiden arg beschädigten, echten Triptychen in den k. k. Hofmuseen zeigt in der Mitte den hl. Hieronymus, auf den Flügeln die Heiligen Ägidius und Antonius. In dem zweiten Wiener Flügelaltar ist das Martyrium der heiligen Julia geschildert. Das Genter Museum besitzt seit kurzem eine Tafel mit dem seltsam eindrucksvoll in seiner Bußübung der Länge nach am Boden liegenden Hieronymus. Die Fauna und Flora hat hier ein heimtückisches Aussehen, sodaß Teufelspuk in irgendwelcher Wandlung überall zu fürchten ist.

Genrehaft aufgefaßt ist das Rundbild mit dem Verlorenen Sohn in der Sammlung Dr. Figdor zu Wien, über das Glück (Jbch. d. pr. Ksts. XXV) Zutreffendes geäußert hat.

Von den Steinschnittoperationen ist das Exemplar im Prado ein

HIERONYMUS BOSCH



Madrid, Prado

DER HL. ANTONIUS



Original (nicht das in Amsterdam). In solchen Gestaltungen steckt für unsere Empfindungen ein komischer Widerstreit zwischen der Sinnlosigkeit des Vorgangs und der feierlich knappen Altertümlichkeit der Zeichnung.

Von den drei figurenreichen Hauptstücken im Escurial, den beiden Triptychen, dem „Heuwagen", dem „Garten der Lüste" und der „Tischplatte mit den Todsünden" ist verhältnismäßig viel gesprochen worden. Justis Beschreibungen dieser Kompositionen im X. Bande des Jahrbuchs d. pr. Ksts. sind erschöpfend. Von dem „Heuwagen" ist eine Replik aufgetaucht zu Aranjuez (die Flügel im Prado und im Escurial), die an Qualität kaum zurücksteht hinter dem als Ganzes im Escurial befindlichen Exemplar. Von den Darstellungen des „Jüngsten Gerichtes" hat immer noch das Triptychon der Wiener Akademie Anspruch darauf, als Original zu gelten.

Vier unscheinbar gewordene schmale Tafeln der venezianischen Akademie, die aus dem Dogenpalast stammen sollen, mit Seligen und Verdammten, Flügel einer Gerichtsdarstellung, sind Originale (zwei davon von Dülberg publiziert „Schule d. H. B." Frühholländer in Italien Tf. VIII. IX).

Ein Extrem ist im „Garten der Lüste" gegeben. Hier biete das Mitteilungsbedürfnis des Illustrators einen Haufen formal gleichwertiger Glieder statt einer Komposition.

Bosch steht mit seiner Gestaltungsweise im 15. Jahrhundert allein. Seine Landschaftsauffassung scheint befruchtend gewirkt zu haben — namentlich auf Patenir und direkt oder mittelbar auf andere. Kopiert wurde im 16. Jahrhundert sehr viel nach Bosch, doch kam es den Kopisten nur auf das Gegenständliche an, auf das Unterhaltende, Erschreckende, Moralisierende. Die Neigung, das Bedürfnis nach diesem Bilderstoff dauerte bis tief in das 16. Jahrhundert an. Kupferstiche nach Boschs Erfindungen gab namentlich Hieronymus Cock heraus. Und dieser Verleger scheint den alten Pieter Bruegel um 1550 auf Boschs Vorbild geführt zu haben. Namentlich in seiner früheren Zeit erscheint Bruegel zuweilen als Nachahmer und Fortsetzer Boschs.

Für die Qualitäten der Boschschen Originale hatte man wenig Verständnis bis in die allerjüngste Zeit. Was erhalten ist, verdanken wir zum großen Teil der Vorliebe Philipp II. von Spanien, der in dem Escurial, was er irgend bekommen konnte, von dem Meister, zusammenzog, ähnlich wie spätere habsburgische Fürsten, Rudolph II. und der Erzherzog Leopold Wilhelm, sich um Pieter Bruegel bemühten.

Allgemeines über das 16. Jahrhundert

Aus der Jahrhundertwende macht die kunstgeschichtliche Darstellung eine Epoche und setzt zu einem neuen Kapitel an, auch bei Schilderung der nordischen Malerei. Der Gegensatz von Quattrocento und Cinquecento im Süden verführt, den Einschnitt auch im Norden zu markieren. Das Ordnungsbedürfnis des Historikers und geheimer Zahlenaberglaube tragen dazu bei, den allmählichen Wandel als einen plötzlichen Umschlag erscheinen zu lassen, wobei die Beobachtungen gefärbt werden.

Immerhin geht es an, einige Züge als dem 16. Jahrhundert im Gegensatze zum 15. charakteristisch hervorzuheben, mit der Einschränkung, daß diese Merkmale nach und nach, hier und dort, innerhalb einer Zeitspanne hervortreten, die über die Zeitgrenze 1500 vorwärts und rückwärts erheblich hinausreicht.

Es gibt keinen Maler im 16. Jahrhundert, der in seiner Kunst alle Eigenschaften der neuen Zeit vereinigte. Man kann die Symptome aufzählen, muß aber zugestehen, daß von den Meistern, die uns das 16. Jahrhundert repräsentieren, der eine nur in diesem, der andere nur in jenem Punkt ein Kind seiner Zeit ist. Fast alle Maler, deren Tätigkeit zwischen 1490 und 1510 einsetzt, hängen irgendwie fest mit der Tradition zusammen, was eine Geschichtsdarstellung, die eine vereinfachte Entwicklung, sei es der Übersichtlichkeit wegen, sei es aus Unkenntnis, lehrt, übersieht. Quentin Massys ist in wesentlichen Punkten altertümlicher als Hugo van der Goes. Und die Schilderung, die den Löwener Meister an den Anfang der neuen Periode stellt, den Genter Meister aber in die alte Periode einzuordnen gezwungen ist, fälscht die Beobachtungen.

Die Zeugungskraft der niederländischen Kunst läßt schon in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts erheblich nach, wie namentlich in

Brügge zu beobachten ist. Sieht man von Hugo van der Goes und Geertgen ab, ist nirgends Mut und Aktionskraft zu entdecken. Weder Memlings gefälliges Ausmünzen ererbten Reichtums, noch die müde Spätblüte der Davidschen Kunst bergen Keime oder Ansätze.

Die Zeit um 1500 bietet ein wirres Bild, in dem gleichzeitig Bemühungen, die verschieden voneinander sind, in großer Zahl beobachtet werden. Zu bestimmen ist der Charakter und allgemeine Zustand am ehesten im Negativen.

Die Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts ist ohne Vertrauen und Sicherheit, haltlos und vogelfrei. Die Tradition im Handwerklichen und im Geistigen bot nicht mehr Richtung und Inhalt; ein luftleerer Raum war entstanden, in den Allerlei einströmte. Die Kunstforschung schon in alter Zeit hat das Erscheinen italienischer Formen als ein äußerlich auffallendes Symptom bemerkt und für das Wesentliche, sogar für die Ursache eines tiefreichenden Umschwungs ausgegeben. Die naivste Fassung, die freilich in der jüngeren Literatur kaum noch zu finden ist, setzt überall einen „italienischen Aufenthalt" voraus, der die Abkehr von der national niederländischen Art, den Anschluß an die italienische Kunst jedes Mal veranlaßte.

Rogier war 1450 in Italien, ohne daß man seiner Formensprache die Wirkung des fremden Klimas anmerkt. Pieter Bruegel, ein Jahrhundert später, durchzog Italien, ohne etwas von italienischer Kunst zu sehen. Wenn Jan Gossaert oder Scorel — mit Nutzen oder Schaden — in Italien sich wandelten, so ist damit Erschöpftheit, Widerstandslosigkeit, innere Leere festgestellt. Die Unfähigkeit der Selbstbehauptung äußert sich durchaus nicht nur in den — stark überschätzten — Beziehungen zu Italien. Welche Wirkung übte Dürer in den Niederlanden, zuerst da einzelne Kupferstiche und Holzschnitte kamen, dann 1520, da er persönlich erschien und eine reiche Saat mit seiner gedruckten Kunst ausstreute? Man schätzte den Oberdeutschen gewiß nicht als einen in jeglicher Hinsicht überlegenen Maler, wahrscheinlich wurde er sogar hart kritisiert, aber man klammerte sich an seine Erfindung, seinen Gestaltungsreichtum und kopierte nach seinen Blättern

unendlich viel. Man hungerte und mußte die Nahrung nehmen, wo sie zu finden war.

Selbst im Heroenzeitalter der niederländischen Kunst, selbst in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts war die Erfindung nicht reich strömend. Aus dieser allgemeinen Schwäche erklärt sich die Herrscherrolle Rogiers van der Weyden. Die Stärke der niederländischen Kunst lag eher in der Durchbildung des Einzelnen als in der Konzeption. Im 16. Jahrhundert richtete sich mit Instinktentartung der Ehrgeiz gerade auf das Erfinden. Wunsch und Begabung strebten verhängnisvoll auseinander.

Man kann in langer Reihe die Eigenschaften der neuen Zeit formulieren, wird aber bei leidlich vollständiger Übersicht über die Persönlichkeiten und Monumente das peinliche Gefühl nicht los, daß die Ausnahmen gefährlich gegen die Regeln anstürmen, und daß alle allgemeinen Feststellungen nur halbe Wahrheiten sind. Immerhin glaube ich, daß die Summe der halben Wahrheiten ein einigermaßen zutreffendes Gesamtbild von dem bunten Gewimmel der niederländischen Bestrebungen zwischen 1490 und 1520 ergeben wird.

Der Maler im 15. Jahrhundert schafft bescheiden handwerklich, wenn auch das Genie seiner Natur nach, nicht seiner Absicht nach, Persönliches und Eigentümliches hervorbringt. Die natürliche Bewegung des Genies wird im 16. Jahrhundert zum Gestus Aller. Die Kleinen, die im 15. Jahrhundert anspruchslos nach der Regel arbeiten, werden wild und zuchtlos, und suchen eine leichte Scheinoriginalität mit Übertreibungen und Auffälligkeiten. Das Handwerkliche löst sich, wird gespalten, indem einerseits die Eitelkeit persönlichen Artistentums die mühsame und genaue Arbeitsweise verachtet, andrerseits der Erwerbsinn eine mehr fabrikmäßige und merkantil lohnendere Produktion mit schludriger Arbeit und mechanischem Wiederholen erstrebte. Die Technik verschlechtert sich merklich. Doch werden die schlimmsten Folgen dieses Niedergangs erst zwischen 1530 und 1550 deutlich. Das Publikum, das in breiterer Masse als früher Ansprüche geltend machte, wünschte das Neuartige, Modische, rasch, für wenig Geld. Der steigende Kunstexport nach Spanien,

Deutschland, Schweden und Dänemark, namentlich von Antwerpen aus, drückte vollends die Qualität des Malwerks herab.

An Stelle der ruhigen, festen Erscheinung wird die bewegte, flatternde, zackige bevorzugt. Der Schein der Bewegung wird mit vielen kleinen Mitteln gesucht, und Turbulenz erzeugt durch exzentrische Haltungen, gewaltsame Drehungen und Stellungen. Zu einer Umgestaltung der alten Themen von innen heraus nicht fähig, begnügt sich das neue Geschlecht zumeist mit Aufrührung, Häufung, mit neuer Bekleidung und neuem Aufputz.

Die Hingabe an den kirchlichen Inhalt, dessen schlichte Vergegenwärtigung Absicht und Ziel war, wird abgelöst durch kalt artistischen Ehrgeiz (Jan Gossaert) oder durch die Lust an gefälliger Hübschheit (Joos van Cleve), durch persönliche Sentimentalität (Quentin Massys) oder durch spielerisches Interesse an Zutaten, an Reizmitteln, die in immer stärkeren Dosen gereicht werden. Die Natürlichkeit, die frappierende Illusion an sich — nicht im Dienst der Aufgabe — wird gesucht. Die Gleichgültigkeit gegen den Inhalt, der umgedeutet, auf den Kopf gestellt wird, grenzt an Frivolität. Da dem Kunstleben die Orientierung zu fehlen beginnt, das organische Wachsen auf heimischem Boden gestört ist, da eher zufällige Berührungen als notwendige Zusammenhänge, eher ehrgeizige Absichten als tief wurzelnde Triebe die Gestaltung bestimmen, vollziehen sich die Stilwandlungen in früher nicht bekannter Eile. Nervöse Unzufriedenheit läßt einen begabten Meister wie Lucas van Leyden die gesamte Wirrnis der Zeit in der individuellen Entwicklung durchmachen, noch dazu bei besonders kurzer Lebensdauer.

Ein meßbarer und objektiv faßbarer Gegensatz zwischen dem 15. und dem 16. Jahrhundert scheint in der Architektur und Ornamentik gegeben zu sein. Ziemlich genau mit der Jahrhundertwende gehen die Niederländer von der nationalen Gotik zur italienischen Renaissance über. Aber selbst auf diesem Gebiet ist der Vorgang bei schärferem Zusehen recht verwickelt. Zunächst verließ man den gotischen Stil nicht, vielmehr die Gotik löste sich auf, verwilderte und entartete. Nicht nur italienische Renaissanceformen, oder was man dafür hielt, traten

für die Gotik ein, sondern auch halb verstandene romanische Motive, wie die Zickzackbildungen in früheren Gemälden Orleys. Die Absicht, biblische und legendarische Szenen zeitlich zu distanzieren, historische Bildung zu zeigen, zugleich die Darstellungen mit dem Reiz des Fremdartigen zu würzen, führte nicht nur zur Wahl der italienischen Formen, die für antike Formen gehalten wurden, sondern auch zu willkürlichen Erfindungen.

Die Lust am Ornamentalen tummelt sich spielerisch, unwählerisch und mischt unbedenklich Gotisches mit Renaissanceartigem. Ein Verständnis für das Architektonische, für Verhältnisse und Funktionen ist selten zu finden. Man lernte die italienische Renaissance aus trüben Quellen kennen und klebte die Formationen in mißverständlicher Übersetzung irgendwo an. Keinesfalls darf die Geschmackswendung im Architektonischen und Ornamentalen ernst genommen werden. In der zumeist unverständigen und oberflächlichen Verwendung italienischer Motive offenbart sich nicht etwa ein Stilwille, der als die wesentlich treibende Kraft betrachtet werden dürfte, wie dies in der Literatur zuweilen geschehen ist.

Fast alle Eigenschaften, die ich zunächst als Zeichen der Auflösung und Zerfaserung betrachtet habe, lassen sich ebensowohl als Regungen eines neuen Gestaltungswillens deuten. Die Sehnsucht nach einer großen, freien, von der Kirche emanzipierten Kunst kann von optimistischen Beobachtern fast überall aufgespürt werden. Selbst in der Vernachlässigung des Technischen, in dem breiteren, zusammenfassenden, derberen Vortrag, ist, wenn man an die fernen Ziele in der Kunst des 17. Jahrhunderts denkt, ein Anfang, nicht nur ein Ende zu erblicken. Die fett pastose Malweise eines Engelbrechtsen, die flüssige großflächige Vortragsart Jan van Scorels lassen sich auf holländischem Boden als viel versprechende Keime ansehen. Und sobald tatkräftige Begabungen auftraten, vermochten sie auf den Wegen, die zuerst als Irrwege erschienen, erfolgreich vorzudringen, wie vor allen Pieter Bruegel.

Die neue Zeit, die überall Schranken niederriß, bot einen weiteren Horizont, reichere Möglichkeiten, Kenntnisse und Anre-

gungen, Verführungen und Gelegenheiten, Gift und Nahrung. Die Gefahren waren für die kleinen eher verhängnisvoll als für die mittleren Begabungen, die sich durch direkte und genaue Naturbeobachtung vor Manier schützen konnten.

Es bedurfte Zeit, bis daß der Wirklichkeitssinn der Niederländer sich auf dem erweiterten Boden zurechtfand, bis daß man die neuen Möglichkeiten auszunutzen, die neuen Bedürfnisse zu befriedigen, die Anregungen aus dem Süden zu verarbeiten lernte. Der kritische Übergang dauerte fast ein Jahrhundert.

Quentin Massys

Quentin Massys kam 1466 zur Welt und starb 1530, ist also um eine Generation jünger als Hans Memling, um eine älter als Bernaert van Orley. Was wir von ihm kennen, hat er in reifer Männlichkeit und im Alter geschaffen. Von 1506 etwa bis 1530 fast verfolgen wir, ohne auf weite Lücken zu stoßen, seine Produktion und spüren die Richtung seines Weges. Was vor 1506 liegt, ist dunkel oder doch schwach durch Hypothesen erhellt. Es verschlägt nicht viel, ob der Meister in Antwerpen geboren wurde oder, was wahrscheinlich geworden ist, in Löwen. Selbst wenn wir sicher wären, daß er Jugend und Lehrzeit in Löwen zugebracht und in der Zeit der Empfänglichkeit nichts anderes als Löwener Kunst in sich aufgenommen hätte, würde diese Sicherheit zur Erklärung seiner Kunst wenig beitragen. Von der Löwener Kunst um 1480 wissen wir ein bißchen mehr als von der gleichzeitigen Antwerpener Kunst, aber immer noch herzlich wenig. Die Fäden, die man von Dirk Bouts, dem Hauptmeister in Löwen, der 1476 gestorben war, zu Massys gesponnen hat, sind dünn. Der Sohn Dirks, Albert Bouts, scheint um 1480 zu Löwen einer fruchtbaren Werkstatt vorgestanden zu haben, deren Erzeugnisse wir zu kennen glauben. Wir dürfen aber die Möglichkeit nicht ausschließen, daß verschollene Kunstkräfte stärker auf den werdenden Massys gewirkt haben als die uns bekannte kümmerliche Bouts-Tradition.

Der allein gangbare Weg führt erst dorthin, wo die Kunst des Meisters sich reich und voll entfaltet.

Glücklich fügt es sich, daß die beiden „beglaubigten“ und nicht nur dem Umfange nach hervorragenden Schöpfungen des Meisters datiert oder doch datierbar sind. Inhaltlich sind diese beiden Werke verschieden voneinander; der jähe Wechsel der Aufgaben erzwingt eine vielseitige Offenbarung.

Der Annen⸗Altar aus Löwen in der Brüsseler Galerie ist inschriftlich datiert: 1509, der Altar mit der Beweinung Christi in Antwerpen wurde 1511 aufgestellt. Mit den plausibeln Voraussetzungen, daß Massys nicht gleichzeitig an diesem und jenem Altare gearbeitet habe, daß die Zahl 1509 den Arbeitsabschluß am Brüsseler Altare bezeichne, endlich daß je zwei Jahre keine zu lange Frist für die Ausführung der je fünf weite Bildflächen enthaltenden Flügelaltäre seien, besäßen wir das Ergebnis der wohl angewandten Arbeitsjahre 1508 bis 1511. 1508 war Massys 42 Jahr alt, seit 1491 in Antwerpen Meister, wahrscheinlich nach beträchtlichen Leistungen anerkannt und berühmt, so daß man Außerordentliches von ihm erwartete.

Gern würde man die Entwickelungslinie schon bei Vergleichung der beiden Hauptwerke entdecken. Aber bei dem geringen Zeitabstande, bei der Verschiedenheit der Aufgaben, ist wenig Hoffnung auf zuverlässige Schlüsse aus der Vergleichung, zumal da die beiden Altäre nicht in demselben Zustand auf uns gekommen sind. Der zuerst auffallende Kontrast rührt mindestens zum Teil daher, daß der Antwerpener Altar makellos erhalten ist, der Brüsseler aber, infolge scharfen „Putzens", abgeschwächt in seiner Farbenwirkung und der plastischen Erscheinung vor uns steht.

Das Mittelfeld des Brüsseler Altares wirkt wie eine Tapisserie mit einem erstaunlichen Mangel an Raumillusion, an Beleuchtungseinheit. Man möchte glauben, daß Massys die Gestaltung in großen Verhältnissen den Teppichzeichnern, die in den Niederlanden die eigentlichen Vertreter monumentaler Flächenkunst waren, abgesehen, daß er in seiner Not, falls er an Tafelmalerei in kleinerem Maßstab gewöhnt war, sich an das Muster der gewirkten Bilder gehalten hätte. Zum mindesten wäre seine Komposition des Sippenbildes als Entwurf für Tapisserie ein Meisterstück. Es ist durchaus möglich, daß Massys selbst Entwürfe für Bildwebereien geliefert hat, daß diese Beschäftigung seinen Stil mit bestimmt hat. Gewiß ist, daß um 1500 in den Niederlanden er wie wenige begabt war, solche Aufgaben zu lösen. Viel von seinem Wesen ist in Bildwebereien, und zwar in den schönsten, die wir aus der Zeit um 1500 besitzen, zu finden.

Die Figuren in der Mitteltafel des Annen⸗Altars erscheinen gleich
groß, formal gleichwertig, eines Sinnes und in demselben Seelenzu⸗
stand. Da sie Glieder einer Sippe sind, paßt die an Monotonie gren⸗
zende Kontrastlosigkeit zum Thema. Auf den Flügeln, wo dramati⸗
sche Vorgänge verschiedener Art Variationen der Gefühlsart erlauben
oder fordern, bleibt der Ton gewahrt. Die vom Zentrum der gestal⸗
tenden Kraft beseelte Ausdrucksweise berührt im Gegensatz zu der
Altertümlichkeit und Gebundenheit der Komposition sentimental.
Eine Zartheit, die an Süßlichkeit grenzt, eine Vornehmheit, die zur
Affektation neigt, scheint dem männlichen und verwegenen Jahr⸗
hundert freilich nicht so angemessen wie die subjektive Entschieden⸗
heit, mit der diese Gefühlsart ausgeprägt ist.

Seelisch empfindliche Menschen, von mehr weiblicher als männ⸗
licher Art, damenhaft zurückhaltend und sich gegen lautes und derbes
Wesen abschließend, scheinen von leidvoller Spannung erfüllt zu
sein. Um die Stille des Orts nicht zu stören, um die eigene Würde
zu wahren, scheinen sie mit leicht geöffneten Lippen und leicht ge⸗
senkten Augen an sich zu halten. Ein gezügeltes Pathos durchdringt
Körper, Köpfe und Hände. Eine unoffne, nicht eben deutliche Sprache
klingt zu uns oder eher ein Gesang, dessen Text wir nicht verstehen,
der aber dem Klange nach tiefsinnig und gedankenreich zu sein scheint.
Die zarten Menschen mit vornehmen Händen äußern ihr erregtes
Innenleben nicht schroff und erscheinen wie halb durchsichtige Gefäße,
deren Inhalt zu erraten wir immer wieder gelockt werden. Allerdings,
nachdem wir alles, was Massys geschaffen hat, geprüft haben, verliert
das Geheimnis etwas von seinem Reiz, insofern das verfeinerte und
empfindliche Seelenleben sich überall und unabhängig vom Thema
äußert — bis zur Manier. Massys erinnert ein wenig an jene Geist⸗
lichen, die das Pathos der Predigt gewohnheitsmäßig in die Alltags⸗
sprache übernommen haben.

Dezent bis zur Prüderie, verhüllt Massys die Füße und die Ohren
und liebt es, die heiligen Kinder vollständig zu bekleiden. Der
Menschentypus ist der eines überzüchteten Geschlechts von etwas
krankhafter Anmut. Die heiligen Gestalten sind mit bewußtem Schön⸗

heitssinn gebildet. Wir finden keine „Charakterköpfe“ in der heiligen Sippe. Unregelmäßig karikaturhafte Bildung, wie auch porträtmäßige Erscheinung bleibt den Gegenspielern, den Schergen, dem Pöbel, der von der Herrenkaste geschieden ist, reserviert.

Der verfeinerten Menschlichkeit ist das Kostüm taktvoll angepaßt, eine Gewandung, die durchaus nicht der Bekleidung entspricht, die man um 1508 in den Niederlanden trug. Etwas wirkte die Absicht mit, durch fremdartige Kostümstücke, namentlich orientalisch anmutende Kopfbedeckungen, die Gestalten und Vorgänge aus der Gegenwart fortzuschieben, wirksamer aber führte der Geschmack des Meisters und seine Vorliebe für weite Flächen ausgesuchter, Lokalfarben, für fließende, wellige, gleichsam melodische Faltenlinien zu freierer Gestaltung des Gewandschnittes. Die harmlose Unbedenklichkeit der älteren Kunst ist abgelöst durch ein mißtrauisches Verhältnis zur Natur. Wählerisch, mit entschiedenem Geschmack im Ablehnen und Aufnehmen, arbeitet Massys bewußt auf Idealität, auf eine Veredlung der niedrigen Wirklichkeit hin.

Der Antwerpener Altar wird ehemals bei dem milderen Licht und in den größeren Raumverhältnissen der Kathedrale einen minder irritierenden Eindruck gemacht haben als heute im Museum. Wir sammeln uns langsam von der tiefen, aber unreinen Wirkung. Die Tragödie der Passion spricht aus dem Ganzen nicht so ergreifend wie aus einzelnen Köpfen und Händen. Im ganzen überwiegt bei gleichmäßiger Tageshelle die schillernde Pracht der Lokalfarben in breiter Fläche. Die Symmetrie der wie erstarrten Gruppen steht in quälendem Widerspruche gegen die Naturwahrheit jeder Einzelheit. Und der seidige und geglättete Schmelz des Malwerks scheint dem großen Maßstabe nicht angemessen zu sein. Eine den Bildmaßen entsprechende Gliederung, starke Gegensätze von Hell und Dunkel, beherrschende Einschnitte sucht das Auge vergeblich.

Wir zögern, dem Eindrucke zu trauen, und fühlen etwas von jenem kühlen Hauche des Artistischen, mit der absichtlich primitive, archaisierende Gestaltungen uns berühren.

Die zehn annähernd gleich großen Hauptfiguren sind nicht ohne

QUENTIN MASSYS



Chicago, Museum

BILDNIS EINES MANNES



Mühe sämtlich gleich weit vom Beschauer so geordnet, daß alle Köpfe koordiniert zur Geltung kommen, kunstvoll gestellt von einem Regisseur, der keinen Mitspieler kränken möchte. Die ganze Breite ist lückenlos gefüllt, so daß der Mittelgrund vollständig verdeckt und ausgeschaltet wird. Das Auge, das sich nach einer der Höhe und Breite entsprechenden Tiefe sehnt, stößt überall auf die Figurenhecke, die bis zum zweiten Drittel der Bildhöhe emporragt. Zwischen den Figuren und dem landschaftlichen Hintergrunde, der zur Füllung des Bildstreifens oben angefügt ist, besteht kein Zusammenhang und keine Vermittlung. Der Vortrag in dem viel- und kleingliedrigen Hintergrund nimmt auf die Verhältnisse des Ganzen keine Rücksicht. Der gewaltige Abstand der beiden Gründe ist wenigstens malerisch nicht ausgedrückt. Massys komponiert wie ein Tapisseriezeichner und malt wie ein Miniaturist. Trotz dem peinigenden Widerstreit, den die kritische Position des Meisters auf der Schwelle zweier Zeitalter verursacht, erfüllt uns die unermüdliche Sorgfalt und Feinfühligkeit, mit der alle Formen über die weiten Flächen durchgebildet sind, mit Staunen und Bewunderung.

Wie sich in den beiden großen Altären die Persönlichkeit des Autors beredt, mit unvergeßlichem Ton, ausspricht, zweifeln wir nicht, den Kern seines Wesens, das bei aller Möglichkeit des Wandels ihm Bleibende erfaßt zu haben, und schreiten getrost zu der Sammelarbeit, an die Aufreihung der uns sonst von seiner Hand erhaltenen Schöpfungen. Zu erwarten steht, daß Massys erst ziemlich spät, auf der Höhe seines Ruhmes, seine Subjektivität selbstbewußt zu äußern wagte und auszuprägen vermochte, daß ältere Arbeiten, die aufzuspüren als dankbare Aufgabe lockt, die Züge seines Charakters minder deutlich zeigen, so daß wir in knospenhafter Phase, was wir in Reife gesehen haben, wiederzuerkennen, gerüstet sein müssen.

Die Brüsseler Galerie besitzt zwei Madonnen, eine in ganzer Figur thronend, die andere in Halbfigur, die beide von Ludwig Scheibler vor Jahrzehnten für Arbeiten, und zwar für vergleichweise frühe Arbeiten Quentins erklärt worden sind. Durchaus richtig, wie ich glaube. Die Tafeln sind schwer und warm gefärbt, von tiefer Melancholie

erfüllt. Die kleinere Madonna, die in Halbfigur, fällt auf mit einem breiten Antlitz, das von dunkelen, weit geöffneten Augen beherrscht wird. Was die Erinnerung an Massys wachruft, ist zunächst die geglättete Oberfläche, die subtile Modellierung, die ohne Akzente das Körperliche sanft und mit überlegener Kunst rundet. Die Kinder in beiden Bildern ähneln sich, und ihr dumpfes verschlossenes Wesen mit der hilflosen Schwermut im Blick, die wir aus Tieraugen kennen, kehrt in Gestaltungen des reiferen Massys=Stils wieder. In der großen Madonna bestätigen die wellig geschwungenen Falten den Bestimmungsvorschlag.

Etwas früher als der Annen=Altar gewiß — wie viel früher, ist schwer zu sagen — sind diese beiden Madonnen entstanden. Neben sie tritt der hl. Christoph in der Antwerpener Galerie, ebenfalls dunkel in der Gesamterscheinung, mit den intensiven Flächen von Blau und Rot ein wenig an Dirk Bouts erinnernd. Freilich kann die Dunkelheit hier durch das Motiv der Abendbeleuchtung erklärt werden.

W. Cohens Bemühungen (Studien zu Quinten Metsys, Bonn 1904), die Kunst Quentins abzuleiten, beruhen auf irrtümlichen Voraussetzungen. Zunächst ist der Kopf des Salvators in der Antwerpener Galerie, der in Cohens Vorstellung das Verbindungsglied zwischen Massys und dem Löwener Atelier des Dirk Bouts darstellt, durchaus nicht ein Werk unseres Meisters, sondern nichts als eine besonders gute Leistung des Albert Bouts, fällt also vollkommen aus. Sodann müssen wir alle Folgerungen fahren lassen, die Cohen scharfsichtig von dem Altar in Valladolid aus gesponnen hat. C. Justi hat die spanischen Flügel mit einer bei ihm seltenen Bestimmtheit für Massys in Anspruch genommen. Da ich aber an des Massys Autorschaft nicht glaube, brauche ich Cohens Schlüsse auf einen holländischen Einschlag nicht in Betracht zu ziehen.

Von den Bildnissen Quentins ist das Domherrnporträt beim Fürsten Liechtenstein, soweit ich sehe, allgemein anerkannt. Das Bildnis des Egidius zu Longford Castle (wahrscheinlich 1517 entstanden) ist häufiger erwähnt als studiert worden. An der Echtheit ist nicht zu zweifeln. Ob das Gegenstück dazu, die zweite Hälfte des Dipty=

chons, das Porträt des Erasmus von Rotterdam, in dem römischen Exemplar erhalten ist (jetzt in der Corsiniana, früher beim Grafen G. Stroganoff), wage ich nicht zu entscheiden. Das reifste Porträt des Meisters, auch wohl das späteste, ist das in Frankfurt a. M., das nach wunderlicher Abirrung jetzt wohl für immer einen gesicherten Platz in der allgemeinen Vorstellung erhalten hat.

Die Neuerungssucht des geistreichen Meisters sucht ein Gestalt, Bewegung, Hände und Kopf umfassendes Bildmotiv und möchte die Persönlichkeit in einer für sie charakteristischen Aktion schildern. Nicht stets ist das Bildmotiv deutlich, aber immer wird das Interesse auf die Geistigkeit, die sich äußern möchte, gelenkt und eine seelische Verbindung zwischen dem Beschauer und dem Dargestellten geflissentlich hergestellt.

Ein dem Porträt beim Fürsten Liechtenstein ähnlich komponiertes Männerbildnis wird in Northwick Park bewahrt. Ebensowenig beachtet wie dieses hervorragende Stück sind zwei bescheidenere Porträts, ein Mann und eine Frau in der Oldenburger Galerie. In diesen Kreis ziehe ich ein relativ altertümliches Männerporträt im Museum zu Chicago und das Bildnis eines jüngeren Mannes, das Ld. Amherst besitzt (Arundel Society 1909 Nr. 7 „German school"). Wen stellt das Porträt bei Ld. Amherst dar? „Supposed portrait of Gonsalvo da Cordova" sagt die Publikation. Der in wundervollen, römischen Buchstaben geschriebene Spruch „fideliter et expedite", die sonderbare Jägertracht mit dem wie von Säbelhieben geschlitzten Ärmel, der ungewöhnliche Schnurrbart machen die Frage, wer der Mann sei, dringend. Die geschmeidige Pose, die elegante Hand, der leicht geöffnete Mund, der Leidensblick, das Sprechen-Wollen scheinen für Massys charakteristisch zu sein.

Das beste Mittel, die Besonderheit der pointierenden Charakterschilderung Quentins zu erfassen, ist ein vergleichender Blick auf Holbeins Bildnisse, deren gesunde Sachlichkeit und in sich geschlossene Ruhe klassisch erscheint neben der romantisch drängenden Subjektivität, der pathetischen Erregtheit in den Bildnissen des Antwerpeners.

Einige Bilder mit annähernd lebensgroßen Gestalten, wie das Brustbild Christi und das Gegenstück, die Mater dolorosa in Antwerpen (die entsprechenden Tafeln in London sind wohl Kopien), wie die Halbfigur der Magdalena ebenda, die Wechsler im Louvre (datiert 1519?), die Madonna aus der Rattier-Sammlung im Louvre (datiert 1529) und mehrere andere Werke des Meisters fügen sich den großen Altären leicht an und bestätigen den dort gewonnenen Eindruck, ohne das Gesamtbild zu erweitern.

Ich fühle die Verpflichtung, für einige Gemälde kleinen Maßstabs einzutreten. Die Massyssche Kunst wandelt sich beim Formatwechsel. In neuer Äußerung, von einer neuen Seite erblickt, offenbart sich ihr Wesen zur Ergänzung und Vervollständigung unserer Anschauung. Die Verpflichtung, von den kleinen Bildern zu sprechen, ist um so dringender, wie sie entweder übersehen oder falsch beurteilt worden sind, und nicht eins von ihnen in der populären Vorstellung mitwirkt.

Wenn der Vortrag des Meisters mit der erstrebten Monumentalität nicht stets im Einklang erschien, ist eine leicht erreichte Harmonie in Arbeiten bescheidener Ausdehnung zu erwarten. In der Tat gibt es kleine Stücke von kostbarer, geschliffener und polierter Feinheit, wo die schmiegsame Zeichnung, die pretiös gefühlvolle Bewegung zu reinen Wirkungen zusammenklingen, kein peinlicher Zwiespalt fühlbar bleibt, wo die Naturferne, die Raumgestaltung und die von den Lichtumständen willkürlich unabhängig gemachte lichte Lokalfarbigkeit weit weniger als in den großen Bildern bedenklich oder rückständig erscheint. Zu diesen kleinfigurigen Werken gehört der aus vier Flügeln bestehende Altar, der zurzeit in der Münchener Pinakothek von Übermalungen befreit, glücklich in seinen ursprünglichen Zustand zusammengesetzt ist. Die Teile waren aus der Boisserée-Sammlung zum Teil nach Nürnberg gelangt, zum Teil waren sie in der Pinakothek zu sehen — die auf der Mondsichel stehende Madonna, die Dreifaltigkeit, der hl. Sebastian und der hl. Rochus.

Ferner die beiden Täfelchen der v. Carstanjen-Sammlung, zur Zeit in der Pinakothek, mit dem Evangelisten Johannes und der hl.

QUENTIN MASSYS



Paris, Privatbesitz

MARIA MIT DEM KINDE



Agnes (etwas scharf gereinigt und nicht so untadlig erhalten, wie es bei der sauberen Erscheinung den Anschein hat).

Die oft mißverstandene stehende Madonna im Museum zu Lyon gehört in diese Reihe, ebenso wie die Madonna in halber Figur, die in der Sammlung Aynard verkauft wurde (jetzt in Pariser Privatbesitz).

Schwieriger liegt die Entscheidung bei einer Reihe von Passions- darstellungen, die zum Teil nicht auf der Höhe zu stehen scheinen und als Werkstatterzeugnisse anzusehen sind. Die Gruppe ist in sich fest geschlossen und besteht aus einer Kreuzigung beim Fürsten Liechtenstein, einer Kreuzigung in der Londoner Nationalgalerie, einer dritten, recht schwachen, in der Brüsseler Galerie, aus zwei Triptychen in der Harrach-Galerie zu Wien und im Musée Mayer v. d. Bergh zu Antwerpen. Dazu eine Beweinung Christi im Louvre. Endlich die nackten knienden Büßerinnen in der Johnson-Sammlung zu Philadelphia und ein fragmentarischer Johannes Evangelista im Museum zu Padua.

Alles, was Massys geschaffen hat, zeugt von Kulturhöhe und bewußtem Streben nach Verfeinerung, zeugt von einem persönlichen Geschmack, der vor dem Derben und Gewöhnlichen zurückschreckt, das Seltene, Erlesene aufsucht. Der Meister sehnt sich über die hei- matlichen Grenzen zur Befriedigung aristokratischer Bedürfnisse. Wenn er von der südlichen Kunst etwas aufnahm, so war es gewiß Lionardo da Vinci, der ihn mit Wahlverwandtschaft berührte. Vielleicht lernte er Bilder oder Zeichnungen Lionardos kennen und schulte seine Kunst des Zeichnens und Modellierens nach dem großen Vor- bilde. Wenigstens in einem Falle können wir die Hand auf eine Beziehung zwischen den beiden Meistern legen. Das Kaiser-Friedrich- Museum zu Posen besitzt aus der Raczynski-Sammlung ein großes Madonnenbild, dessen Zwiespältigkeit den Kritiker fesselt. Die Ma- donna in ganzer Figur im Freien, seitlich gewandt, das Kind mit dem Lamme spielend. Lionardos berühmte Anna selbdritt im Louvre ist das Vorbild der Komposition, nur daß Maria statt auf dem Schoße der Anna auf einer Bodenerhebung sitzt. Massys muß nicht gerade das Gemälde, das jetzt im Louvre ist, gekannt haben; vielleicht hat er

einen Karton, eine Zeichnung oder eine Kopie (es gibt noch heute eine ganze Anzahl) benutzt. Gleichviel, die Beziehung ist aufschlußreich.

Das Bild der Raczynski-Sammlung hat eine ausführlich durchgebildete, an sich tüchtige Landschaft, die rein niederländisch aussieht und schroff unvermittelt an die Figur stößt. Die Landschaft scheint nicht von derselben Hand gemalt zu sein wie die Figuren. Der naheliegende Gedanke, daß sie von Patinir wäre, ist ausgesprochen worden. Doch finde ich diese Bestimmung nicht überzeugend.

Eine — gewiß mangelhafte — Kenntnis von den Lehren und Taten Lionardos scheint das Streben Quentins orientiert, seiner Tendenz nach oben und nach draußen Kraft gegeben zu haben. Wir glauben allenthalben in kunstvoll verschlungenen Bewegungsmotiven, in der Geschmeidigkeit der Leiber, wie in der subtilen Modellierung ein von Lionardo gewiesenes Ideal zu spüren.

Joachim de Patinir

In van Manders kärglichem Bericht über Joachim de Patinir stoßen wir auf zwei Angaben, die irrtümlich zu sein scheinen. Als Geburtsort wird Dinant angegeben. Guicciardini aber, der glaubwürdiger ist, nennt den Maler „Giovacchino di Pattenier di Bouines". Während van Mander den Herri met de Bles zu Bouvignes zur Welt kommen läßt, spricht Guicciardini von „Henrico da Dinant". Bouvignes und Dinant liegen dicht beieinander, sich gegenüber an den beiden Ufern der Maas.

Patinir trat nach van Manders Angabe 1535 in die Antwerpener Gilde ein. Dies ist falsch. 1515 ist das richtige Datum. Die falsche Zahl beruht nicht etwa auf einem Schreibfehler. Van Mander hat im Text der ersten Ausgabe richtig 1515 geschrieben, im Fehlerverzeichnis die Änderung in 1535 vorgenommen und in der zweiten Auflage 1535 wiederholt. Im Jahre 1535 trat wirklich ein Patinir als Meister in die Antwerpener Gilde, nämlich ein Herri Patinir.

Aus den seltsam schwankenden Angaben kann man Mut zu der Hypothese gewinnen, daß Herri met de Bles und Herri Patinir identisch seien. Einerseits finden wir die Geburtsorte Joachims und des Herri met de Bles vertauscht, andererseits das für Herri Patinir zutreffende Datum auf Joachim bezogen. Irgend jemand, der die beiden Maler mit dem Namen Patinir nicht auseinander halten konnte, mag dem van Mander die falsche Jahreszahl und etwa zugleich die falsche Ortsangabe zugetragen haben. Von einiger Bedeutung wird die Kombination in Hinsicht auf Herri met de Bles, der, wenn anders er Patinir hieß, vielleicht ein Verwandter (etwa ein Neffe, Joachim scheint keine Söhne gehabt zu haben) des älteren Meisters gewesen ist. In Ermangelung anderer Daten wäre es wichtig, zu wissen, daß Herri 1535 Meister in Antwerpen wurde. In dem Kupferstichporträt

sieht der Meister mit der Eule etwa 50jährig aus. Dem Kostüm nach ist das Bildnis kaum vor 1560 entstanden. Herri scheint also erst um 1510 geboren zu sein, wäre 1535 nicht mehr als 25 Jahre alt gewesen.

Was Joachim angeht, ist die Frage: Dinant oder Bouvignes — ohne Belang.

Der Meister starb 1524. 1521 zeichnete ihn Dürer mit dem Stifte. Das von Cort gestochene Bildnis Patinirs geht ersichtlich auf Dürers Aufnahme zurück. Der Maler sieht etwa 45jährig aus. 1475 geboren, wäre Joachim 1515, da er nach Antwerpen kam, 40 Jahre alt gewesen, müßte also schon andernorts tätig gewesen sein.

Die drei mit Signatur versehenen Arbeiten Patinirs, die wir kennen (in Karlsruhe, Antwerpen und Wien), sind gleichartig bezeichnet — opus Joachim D. Patinir (Patinier). An der Echtheit der Inschriften ist nicht zu zweifeln. Die Wiener Tafel mit der Taufe Christi erscheint als günstigster Ausgangspunkt, indessen die kleinen Bilder in Karlsruhe und Antwerpen die Vorstellung kaum zu bestätigen imstande sind, geschweige daß sie Ergänzungen bieten könnten.

Patinir ist Landschaftsmaler, vielleicht der erste Niederländer, der sich als Landschaftsmaler fühlte, als Landschaftsmaler galt, wie in Deutschland Albrecht Altdorfer. Darin liegt sein Ruhm. Dürer, der freundschaftlich mit ihm verkehrte, nennt ihn den „gut Landschaftsmaler". Wie hoch der Spezialist geschätzt wurde, geht am deutlichsten aus dem Umstande hervor, daß zwei seiner größten Zeitgenossen, nämlich Quentin Massys und Joos van Cleve, mit ihm zusammenarbeiteten in der Weise, daß sie die Figuren ausführten, er die Landschaft hinzufügte.

In Middelburg bei Melchior Wijntgis befindet sich, erzählt van Mander in der vita des Joos, eine sehr schöne Maria von seiner Hand, zu der Joachim Patinir eine sehr schöne Landschaft gemalt hat.

Im Prado hat C. Justi die treffende Beobachtung gemacht, daß in der Versuchung des hl. Antonius die Landschaft von Joachim, die Figuren aber von Quentin Massys herrühren. Van Manders Notiz und die Beobachtung in Madrid zwingen oder gestatten, auch in anderen Fällen mit der Möglichkeit solcher Kollaboration zu rechnen.

Wir werden Figuren in Bildern Patinirs mißtrauisch darauf hin zu prüfen haben, ob sie nicht von anderer Hand seien.

Die Gattung der Landschaftsmalerei kam spät auf. Als fördernde Mächte, die sich wechselseitig trieben, sind Gestaltungsneigung bei den Malern auf der einen, Bedürfnis beim Publikum auf der anderen Seite zu betrachten. Es genügte nicht, daß ein Maler auf den Gedanken kam, ein Stück Landschaft zu malen, und daß er imstande war, es zu tun, es mußte auch jemand da sein, der das Bild haben wollte und kaufte. In unseren Tagen steht die landschaftliche Natur, und zwar jeder Ausschnitt, von jedem Punkte der Erde, zu jeder Jahres= und Tageszeit als vollgültiger und ausreichender Bildinhalt so fest, daß wir uns schwer in einen Zustand hineindenken, in dem dies ganz und gar nicht der Fall war.

Um 1520, zu Zeiten Patinirs, war der Zustand — ein Zwischenzustand — etwa so: die Niederländer malten gern Landschaftliches und räumten dem Landschaftlichen mehr und mehr Ausdehnung, Mitwirkung und Bedeutung in ihren Kompositionen ein. Das Publikum teilte die Neigung. Wenn es eine heilige Familie, einen heiligen Hieronymus oder sonst etwas Erbauliches kaufte, freute es sich des Stückes Landschaft, das es drein bekam.

Das Figürliche schrumpfte formal zu staffagehafter Kleinheit zusammen, blieb aber nicht nur Titel, sondern Thema und Ausgangspunkt der Gestaltung.

Patinir spinnt die Erzählung gemächlich aus. Das zeitliche Nacheinander, das sich der Wiedergabe in einem Bild entzieht, wird als örtliches Nebeneinander eingeschmuggelt. Die Auseinanderlegung der Episoden, die möglich wurde — die Landschaft konnte ja weit und tief gedehnt und vielfach gegliedert, die Figuren winzig gebildet und versteckt werden — läßt das Beieinander minder naturwidrig und primitiv erscheinen als etwa in Memlings prinzipiell ebenso gestalteten Tafeln mit der Passion Christi und den Freuden Mariä.

Die Landschaft, wenn auch räumlich überwiegend, ist nicht Bildinhalt, sondern nur Schauplatz.

Geographisch historisches Interesse, wenn auch nicht geogra=

phisch historische Kenntnis, mischte sich mit der puren Naturliebe, die keimhaft und unbewußt wirksam, entschiedene Ansprüche noch nicht stellte, doch nebenher Befriedigung fand.

Das Ferne und Fremde der Vorgänge wurde durch Ungewöhnlichkeit und Erstaunlichkeit der landschaftlichen Formationen ausgedrückt. Je sensationeller die Gegenden sich von der gewohnten flachen Wirklichkeit unterschieden, um so natürlicher und passender waren sie als Örtlichkeiten heiliger Abenteuer.

Die Gegend von Dinant, also die Heimat des Meisters, ist reich an pittoresken Felsbildungen. Ganz gewiß haben Natureindrücke und Naturstudien das Verständnis für Formation und Stofflichkeit des Gesteins gefördert. Aber irrtümlich und unhistorisch wäre es, zu glauben, Patinir habe nichts als Abbilder des Heimatlandes geboten. Das Aufgenommene war nur Material, Mittel des Ausdruckes, und die angedeuteten Tendenzen bestimmten die Gestaltung dieses Materials.

Das Bedürfnis, eine tiefe Bühne, auf der viel vorgehen konnte, zu bauen und der Schaulust Sehenswürdigkeiten zu bieten, führten zu Hochgebirgsansichten, zu Fernsichten. Patinir betrachtet das Land bei klarem Wetter von Bergesgipfeln. Die naive Freude an der Quantität des überblickten, somit beherrschten Gebietes und der neugierige Schauer vor monströsen Naturbildungen, Empfindungen, die sich im banalsten Naturgenuß erhalten haben, spielen in die Anfänge der Landschaftskunst hinein.

Man bewunderte die Künste des Malers, der meilenweite Strecken auf kleine Bildtafeln zu zaubern vermochte. Die im Zeitalter der großen Entdeckungen auf das Geographische gerichtete Schaulust genoß die bequeme Gelegenheit, ferne Gegenden kennen zu lernen.

Patinirs erdkundliche Schilderung wäre arg beschränkt gewesen, wenn er sich an das Gesetz einheitlicher perspektivischer Konstruktion gehalten hätte. Unbedenklich konstruierte er von mehr als einem Blickpunkt. Er kam mit einem Blickpunkte für das Ganze und alle Einzelheiten nicht aus. Alles Horizontale, wie Bodenflächen, Wasserspiegel, Wege, ist von oben gesehen. Dementsprechend liegt der

Horizont hoch. Hingegen: alle vertikalen, stehenden, emporwachsenden Dinge, wie Felsen, Bäume, Häuser und die Menschen werden keineswegs von oben, vielmehr in annähernd normaler Ansicht gezeigt. Etwas vom Grundriß und der Aufriß werden zugleich geboten. Anders ausgedrückt: wir sitzen vor einer tiefen Bühne, auf der die Kulissen lotrecht vor uns stehen, während der Bühnenboden stark nach hinten ansteigt und Aufsicht gewährt.

Der gesunde niederländische Wirklichkeitssinn betätigt sich weniger im Ganzen als in den Teilen. Im Detail, wie etwa im Stofflichen des Gesteins, waltet scharfsichtige Beobachtung, das Ganze aber ist eher projiziert als wahrgenommen.

In der neueren Landschaftsdarstellung ist das Sich-Begnügen mit dem, was dem beschränkten Gesichtsfelde gerade geboten wird, immer mehr zur ersten Lehre und Bedingung geworden; in Patinirs Zeit war der perspektivische Dualismus eine Konvention und ein Mittel, die Natur mit befriedigender Deutlichkeit und Ausführlichkeit zu entwickeln.

Die neuere Landschaftsdarstellung ist lyrisch, die Patinirs episch. Die Naturliebe hatte sich noch nicht soweit geklärt und gereinigt, daß jeglicher, auch der bescheidenste Erdenwinkel hergab, was moderne Sentimentalität in Natur und Kunst als Stimmung empfindet. Die Liebhaber und Käufer Patinirscher Bilder begnügten sich nicht mit dem Gesamteindrucke, sie wollten in dem Bilde lesen, sie suchten das Vergnügen eines abwechslungsreichen Spaziergangs oder einer Entdeckungsreise. Wenn sie bei jeder Wegbiegung auf ein Abenteuer stießen, Figuren entdecken und deuten, Zusammenhänge aufspüren konnten, fühlten sie sich um so mehr befriedigt.

Van Mander erzählt schon etwas ironisch — im Leben des Herri met de Bles —, wie die Leute die Eule in den Landschaften dieses Malers lange suchen, und einer mit dem andern wettet, er werde sie nicht finden, und wie sie sich mit dem Suchen nach der Eule die Zeit vertreiben. „Wunderbar voll von kleinen Einzelheiten“: ist noch in seinem Mund ein Lob.

Meine Andeutungen bezeichnen eher eine Mode, eine Stufe der

landschaftlichen Darstellung, eine ehemals herrschende, uns fremde Tendenz als die Leistung einer Persönlichkeit. Patinir ist nicht etwa derjenige, der diese Stufe als der Erste betrat; er ist nicht der Schöpfer einer Gattung, wohl aber ihr vornehmster Repräsentant, der erfolgreich und weithin sichtbar als Spezialist ausbildete, was andere nebenher geübt hatten. In dem Eroberungszuge der niederländischen Landschaftsdarstellung kann kein entscheidender Schritt mit seinem Namen verbunden werden. Er fand kein neues Verhältnis zur Natur. Vielleicht war er der Erste, der sich als berufsmäßiger Darsteller der Landschaft fühlte. Die Dinge waren soweit gediehen, daß dieser Beruf möglich wurde. Hieronymus Bosch, der mit stärkerer Subjektivität – und nicht mit der Beschränktheit des Spezialisten – der Natur gegenüberstand, hat das Landschaftliche flüchtig, nicht nachdrücklich oder auseinanderlegend, doch von nicht anderem Standpunkt als Patinir gestaltet. Er war etwas älter als Patinir und gewiß der Gebende, wenn anders Beziehungen zwischen den beiden Meistern beobachtet werden.

Die herausgehobenen Merkmale können nicht dazu dienen, das „Werk" Patinirs abzugrenzen, um so weniger, wie Nachahmer die glücklich gefundene Formel benutzten. Seine persönliche Art muß durch minder allgemeine Feststellungen, mehr ins Einzelne gehende Beobachtungen ermittelt werden.

Öffnet das signierte Wiener Bild, die Taufe Christi, den Zugang, so enthüllt sich Patinirs Kunst in ihrem Umfang und ihrer höchsten Wirkung zu Madrid, wo vier seiner besten Stücke, dabei die beiden auch räumlich größten, erschöpfenden Aufschluß geben. Ein hl. Christoph im Escurial schließt sich an, wir werden aber von den unbedeutenden, doch echt signierten Bildern in Karlsruhe und Antwerpen gewarnt, die Ansprüche nach den spanischen Erfahrungen einzurichten.

Mit Naturgefühl, Hingabe und den sonstigen Tugenden unserer Landschaftsmaler kam Patinir nicht aus, er bedurfte der klugen Ökonomie und der kenntnisreichen Überlegtheit des Architekten. Die Einbildungskraft, die Erdenteile mit Daseinsmöglichkeit erfindet,

JOACHIM DE PATINIR



Madrid, Prado

DIE UNTERWELT



gleicht der schöpferischen Begabung eines Baumeisters. Patinir teilt, um zu herrschen, und verfährt dabei systematisch. Alle wesentlichen Formationen in seinen Landschaften präsentieren sich parallel zur Bildfläche, Schicht für Schicht der Tiefe zu, und jede ein wenig über die vorige ragend. Sie sind so gewählt, oder eher so geschoben, daß sie ausdrucksvolle Profile bieten. Das Gelände ist vorzugsweise in Streifen gegliedert, die annähernd horizontal verlaufen. In den Wolken am Himmel setzt sich nicht selten das System paralleler Züge fort. Steil aufrecht stehende Felsen und Baumstämme, die öfters vorn wurzelnd, über den hohen Horizont ragend, alle Linien der Gründe rechtwinklig durchschneiden, steigern die Raumillusion und helfen den Schauplatz in Schauplätze teilen.

Die allgemeinen Mittel der Perspektive werden sicher verwendet, wenn auch die Konstruktion unkonsequent ist, wie ich auseinandergesetzt habe, insofern an dem einen Blickpunkt von oben nicht festgehalten wird. Mit sorglich und vielfach gestufter Verjüngung bekannter Größen, wie der Häuser, der Bäume und der Figuren, wird Tiefe erwirkt. Die Luftperspektive ist mit Übertreibung und schematisch benutzt, indem zwei Gründe geschieden werden, der warm getönte Vordergrund, in dem ein tiefes Spätsommergrün vorherrscht, und der kühle, blaue, durchsichtige Hintergrund. Die Bilder sind oft schroff zweifarbig.

Für unsere Augen sind Patinirs Kompositionen überreich an Spuren menschlicher Tätigkeit. Wie das Liniennetz auf der Landkarte zieht sich ein System von Graden über die malerische Freiheit und Zufälligkeit des Landschaftlichen. Die Wirrnis und Grenzenlosigkeit der Natur ist durch ein Schema gebändigt, das freilich nie durch Starrheit verletzt. Mit beweglicher Phantasie ist für Wechsel und Mannigfaltigkeit innerhalb des festen Gitters gesorgt, und das Einzelne ist so wirklich, daß wir der Naturwahrheit des Ganzen Vertrauen entgegenbringen. Durch die Illusion, die von den Bestandteilen hervorgerufen wird, werden wir eingefangen und gläubig gemacht, das Ganze für existenzmöglich zu halten.

Ein reifes Meisterwerk ist die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

im Prado. Von den liebevoll und botanisch studierten Pflanzen im Vordergrunde zu den dämmerigen Laubmassen des Mittelgrundes, den phantasievoll konstruierten, romanischen Tempelbaulichkeiten bis zu den blauen Fernen ist alles gediegen durchgebildet, reich und üppig. Die Hauptfigur der Madonna in hellem Mantel, fest, aber mit sanft verlaufender Linie konturiert, fällt ein wenig aus dem Zusammenhange.

Dieser Tafel entströmt starke Stimmung; das beschreibende Lehrgedicht scheint von echter Poesie erfüllt zu sein. Und ähnliche Wirkung übt die Versuchung des hl. Antonius im Prado und der Christoph im Escurial. Als allgemeine Eigenschaft Patinirscher Schöpfungen dürfen wir aber den einheitlich sonoren Klang aus dem zusammenfassenden Helldunkel der Laubmassen und den leuchtenden Fernen nicht betrachten, müssen uns vielmehr begnügen, wenn wir nur seine mehr verstandesmäßigen Tugenden wiederfinden. Von den Nachahmern unterscheidet sich Patinir durch klare Komposition mit starken Gegensätzen von relativ großen, hellen und dunkeln Flecken, durch wohltuende Sachlichkeit und Genauigkeit der Angaben. Der Gefahr spielerischer und willkürlicher Häufung und Überfüllung, welche Gefahr dieser Landschaftsmalerei ihrer Natur nach drohte, ist er selbst dank seinem Gefühle für das Organische nicht erlegen.

Schroffe, nackte, scharfkantige, zackige Felsen, die einzeln oder in Gruppen aufschießen, und behaglich gerundete, dichte, dunkle Laubmassen sind gleichsam die ausdrucksvollen Züge im Antlitze der Patinirschen Landschaft. Man kann die Kompositionen danach ordnen, ob das Laub oder der Fels vorwaltet. In den Madonnen-Bildern überwiegt der Baum, in den Hieronymus-Darstellungen und überall, wo das asketische Dasein der Heiligen geschildert ist, wird das Gestein zum Träger des Ausdrucks. Die Erhabenheit des unwirtlichen Hochgebirges zieht Patinir in die Andachtsdarstellung hinein, indem er die überragende Gewalt des Unbelebten der armen Menschlichkeit gegenüber veranschaulicht. Mensch und Menschenwerk erscheinen wie verloren. Die Baulichkeiten schmiegen sich in

Felsnischen und suchen darin Schutz. Abgesehen von der Taufe Christi in Wien, wo der jähe Wechsel von Wasser und Gestein den Eindruck unfruchtbarer Weite und Öde hervorruft, bietet der Meister ein Äußerstes an getürmten Gebirgsschrecknissen in dem Hieronymus-Bilde bei Herrn H. Oppenheimer in London. Die drohende Stimmung wird einige Male gesteigert durch schwere Wetterwolken, die von einer Seite den Himmel überzogen haben und von denen sich Felszacken hell abheben.

Patinir hat kaum zehn Jahre in Antwerpen gearbeitet. Nach den Gildenlisten — soweit sie erhalten und veröffentlicht sind — ist während dieser Zeit kein Schüler bei ihm eingetreten. Wenn auch nicht direkt durch Unterweisung, hat er in anderer Art unter seinen Zeit- und Landsgenossen gewirkt. Kaum ein Antwerpener Maler hat sich der Anregung entzogen. Fast alle haben sich irgendwie seiner zeitgemäßen und Mode gewordenen Weise angeschlossen.

Dadurch daß Patinir, wie van Mander erzählt, und wie wir beobachten, mit anderen Malern zusammenarbeitete, wurde seine Hintergrundslandschaft als die Hintergrundslandschaft an sich empfohlen. Das Vorbild kam in den Werkstätten herum; die Nachahmung wurde erleichtert. Wenn ein Meister vom Range des Quentin Massys sich mit Patinir verband, wurden die kleineren gewiß bewogen, sich um die Hilfe des Landschaftsmalers zu bemühen oder das nachzuahmen, womit er erfolgreich war.

Quentin Massys wird unter den Vormündern der Töchter Patinirs genannt. Dies zeugt für Freundschaft zwischen den Meistern. Der eine Sohn Quentins, Cornelis Massys, erscheint in zwei Landschaftsbildern als ein Nachfolger Patinirs. Die Hieronymus-Tafel im Besitze des Herrn Brabandere in Thourout habe ich publiziert in dem Werk über die Brügger Leihausstellung (Taf. 67), ein ähnliches Bild, ebenfalls signiert, befindet sich im Amalienstift zu Dessau. Cornelis war vermutlich ein Knabe, als Patinir starb. Das Bild in Thourout ist 1547 datiert.

Zusammengearbeitet hat Patinir mit dem Meister der weiblichen Halbfiguren. Nebenbei: hinsichtlich der problematisch gewordenen

Lokalisierung des Meisters der Halbfiguren ergibt sich hieraus ein kräftiges Argument für Antwerpen. Ein Madonnenbild in Kopenhagen ist in der Landschaft ein Werk Patinirs, in den Figuren eine Arbeit des anonymen Meisters. Dies hat K. Madsen scharfsichtig beobachtet.

Der Fall steht nicht allein da. In der Londoner National Gallery gibt es einen Johannes auf Pathmos, in dem ich die Hände der beiden Meister zu erkennen vermag. Mir scheint in der Anbetung der Könige des Meisters der weiblichen Halbfiguren zu München die Landschaft von Patinir eingefügt zu sein.

Weit schwieriger ist das Verhältnis Patinirs zu Joos van Cleve festzustellen. Van Manders Notiz regt immer wieder an, ein Bild zu suchen, das Kollaboration dieser beiden Maler zeigte. C. Justi hat auf eine Madonna im Grünen in der Brüsseler Galerie gedeutet, wo die Figur von Joos (also vom Meister des Todes Mariä) wäre — dies ist gewiß —, die Landschaft von Patinir. Mindestens „in der Art" Patinirs ist die Landschaft. Überdies fällt das mit plumper Deutlichkeit geschilderte Reisegepäck der heiligen Familie beinahe wie eine Signatur auf. Der geflochtene Korb ist allerdings als Requisit aus Gerard Davids Atelier bekannt, das Gepäck wird aber in Patinirs Werkstatt vervollständigt durch den Reisesack, der, um Josephs Wanderstab geschlungen, auf der Erde liegt. Soweit wäre alles in schönster Ordnung, und man könnte selbst das Brüsseler Bild mit dem, welches van Mander gesehen hat, identifizieren. Aber störend wird bemerkt, daß sonst in Joos' Kompositionen die Landschaft nicht anders aufgefaßt ist und aus denselben Bestandteilen besteht. Ich wage nicht, die Grenze zu ziehen. Vielleicht hat Patinir des öfteren mit Joos zusammengearbeitet, wahrscheinlicher wird jedoch, daß Joos dem Landschafter die Künste erfolgreich abgesehen habe.

Wenn wir vorbereitet sind, überall in Patinirs Kompositionen auf Figuren von anderer Hand zu stoßen, bleibt am Ende doch eine Vorstellung von seiner eigenen Figurengestaltung als Rest. Ein zaghaft trockener Stil, der sich an Quentins Kunst aufgerichtet hat, kehrt wieder und ist außerhalb Patinirscher Landschaften nirgends

JOACHIM DE PATINIR



Ehemals Berlin, Sammlung v. Kaufmann

DIE HL. FAMILIE
MITTELTAFEL EINES TRIPTYCHONS



zu entdecken. Um nur die verhältnismäßig großen und aufschluß=reichen Figuren zu erwähnen, die Gestalten der Wiener Taufe Christi, die Madonna in dem gepriesenen Gemälde zu Madrid, der Christoph im Escurial und die ungewöhnlich die Flächen ausfüllenden Heiligen in dem — verbrannten — Flügelaltare der v. Kaufmannschen Samm=lung in Berlin: alle diese Figuren widersprechen einander nicht.

Hilfsbedürftig als Figurenzeichner war Patinir gewiß. Wie er sich von Albrecht Dürer ein Studienblatt mit Christophorus=Ent=würfen geben ließ, mag er gelegentlich auch den Quentin Massys und andere Meister in ähnlicher Weise bemüht haben.

Seine vergleichsweise altertümliche, zwischen Bosch und Massys etwa die Mitte haltende Gestaltung entwickelt die Figuren in parallel zur Bildfläche liegenden Schichten reliefartig, bevorzugt wenig aus=ladende, lang durchlaufende, manchmal stockende Konturen, ordnet die Falten mit verständigem Geschmack und ist im ganzen damit zu=frieden, über Schwierigkeiten hinwegzukommen. Der Ausdruck ist stets in das Landschaftliche verlegt, wo der Meister sich ersichtlich mit mehr Lust und Freiheit äußert.

Patinirs Anregung wird im Bereiche der Brügger Kunstübung fühlbar. Man hat weitgehende Schlüsse an den Umstand geknüpft, daß 1515, gleichzeitig mit Patinir, ein Gerard von Brügge — niemand anders als Gerard David, wie man glaubt — in Antwerpen Meister wurde. Weit deutlicher aber als des Landschaftsmalers Verhältnis zu David ist seine Beziehung zu dem Maler, den wir Adriaen Ysen=brant nennen. Wir besitzen mindestens eine gemeinsame Arbeit Ysenbrants und Patinirs in einer Flucht nach Ägypten, die Herrn Ad. Thiem in San Remo gehört.

Folgende Daten sind zu berücksichtigen: schon vor 1500 steht Davids Form der Landschaft im wesentlichen fest und entwickelt sich organisch, Ysenbrant wurde 1510 Meister in Brügge, Patinir kam 1515 nach Antwerpen. Immer vorausgesetzt, daß der Waagensche Mostaert wirklich Ysenbrant sei, neige ich dazu, mir die Verhältnisse so vorzustellen: Patinir war vor 1515 längere oder kürzere Zeit in Brügge, dem etwas älteren Gerard David gegenüber war er der Emp=

fangende, Ysenbrant aber, ganz und gar im Banne Davids, suchte hin und wieder von Patinirs Kunst zu profitieren.

Sobald wir Gerard David und Hieronymus Bosch in die Be⸗trachtung hineinziehen, zeigt sich die Errungenschaft Patinirs ein⸗geschränkt. Als Verdienst des ersten Landschaftsmalers bleibt keine Entdeckertat, wohl aber ein prophetisches Verständnis für den Wert des Neulandes, sowie liebevolle Pflege der jungen Kunstgattung. Nicht nur daß Patinir das Landschaftliche räumlich zum Wesent⸗lichen erhöhte, er brachte es zum Tönen und rührte idyllisch und pathetisch — in einem Zeitalter beschreibender Landschaftsgestaltung — an das Gefühl.

Joos van Cleve

Es gibt tüchtige Stützen für die Hypothese, daß der „Meister des Todes Mariä" mit Joos van Cleve identisch sei. Die Persönlichkeit ist rein stilkritisch auf die Beine gestellt worden. Immerhin würden wir mit dem Namen einige Daten und damit das Gerüst einer Biographie gewinnen. Joos ward 1511 in Antwerpen Meister und scheint dort bis zu seinem Ende — 1540 — gelebt zu haben. 1511, 1516, 1519, 1520, 1523, 1525, 1535, 1536 ist durch die Eintragungen in den Antwerpener Listen seine Anwesenheit gesichert; die lange Pause zwischen 1525 und 1535 erscheint auffällig. Die Möglichkeit wenigstens längerer Abwesenheit behalten wir im Auge. C. Justi hat im Jahrbuch der pr. Ksts. (XVI p. 13 ff.) unter dem Titel „der Fall Cleve" in seiner scharfsinnigen, nach allen Seiten ausschauenden Art die Argumente für die Identifizierung geprüft, ohne zu einem befriedigenden Schlusse zu kommen.

Ein schwer wiegendes Zeugnis ist mit dem Wappen der Herrn von Cleve gegeben, das in dem Flügelaltare der Anbetung der Könige im Neapolitaner Museum auftaucht, auf einem Hundehalsband. Ob nun Joos aus Cleve gebürtig war oder einer seit Generationen in Antwerpen seßhaften Familie zugehörte, jedenfalls könnte das Wappen auf seine Herkunft oder seinen Namen deuten, wenn anders es nicht auf den Stifter des Altares anspielt, an welche Möglichkeit Justi denkt.

Nun ist neuerdings eine genaue und sorgfältige Wiederholung des Triptychons bekannt geworden in der Sammlung Emden (Versteigerung in Berlin, dann bei Herrn van Gelder zu Uccle bei Brüssel). Und hier ist das Wappen am Halsbande des Windhundes korrekt nachgebildet. Da es nicht wahrscheinlich ist, daß beide Exemplare für einen Auftraggeber ausgeführt wurden, können wir mit gesteigertem Vertrauen das Wappen auf den Autor oder den Werkstatt=

inhaber beziehen. In Neapel ist übrigens noch ein zweites Wappenschild sichtbar, mit einem Kreuz, das unten in einen Anker auszugehen scheint, auf hellem Grunde.

Guicciardini erzählt, Joos van Cleve sei ein so vortrefflicher Porträtist gewesen, daß Franz I. von Frankreich ihn nach Paris habe kommen lassen zur Ausführung von Bildnissen. Er sagt wörtlich: „Gios di Cleves cittadino d'Anversa rarissimo nel colorire, & tanto eccelente nel ritrarre dal naturale, che havendo il Re Francesco primo mandati qua huomini a posta, per condurre alle Corte qualche maestro egregio, costui fu l'eletto, & condotto in Francia ritrasse il Re, & la Regina, & altri Principi con somma laude & premi grandissimi." Man hat an die Möglichkeit gedacht, daß der Antwerpener Geschichtsschreiber sich eine Verwechslung habe zuschulden kommen lassen, von Joos van Cleve mit Jan Clouet, man hat sich auch mit der Frage gequält, ob die Notiz nicht auf den jüngeren Joos van Cleve (der neuerdings unter den Händen der Kunstkritik zerrieben worden ist) bezogen werden müßte. Ich glaube aber, wir besitzen Bildnisse des französischen Königs und seiner Gemahlin, die den Stil des Meisters des Todes Mariä deutlich zeigen, und finde darin eine Bestätigung der Angabe Guicciardinis und die beste Stütze für die Identifizierung.

Von François I. gibt es eine Menge Bildnisse, die zumeist im Umriß und in der Technik die fade Glätte und Konvention der Clouet-Werkstatt zeigen. Mehrere Porträts des Königs fallen aber durch breitere Anlage und lebhafteren Gestus auf und gehen auf die Gestaltung eines anders gearteten Meisters zurück. Wir haben, wie fast überall, wo es sich um Fürstenporträts handelt, Repliken, Kopien, Varianten vor uns und müssen, da wir den Autor des Urbildes, der Naturaufnahme suchen, mehr auf die Komposition als auf die Ausführung achten.

In Hampton Court finden wir ein mittelmäßiges Porträt des Königs (mit der alten Nr. 330), das in den Inventaren dem Joos van Cleve zugeschrieben ist. Denselben Typus vertritt ein Exemplar — ohne Hände — ehemals in der Sammlung Doetsch (Auktion London

JOOS VAN CLEVE



Paris, Louvre

MARIA MIT DEM KIND UND DEM HL. BERNHARD



1895, Nr. 184) und in wesentlich besserer Ausführung eines in der Sammlung Johnson zu Philadelphia. Der Kopf, der Hut, die linke Hand sind in dem amerikanischen Bilde wie in Hampton Court, die rechte Hand ist anders bewegt, das Kostüm abweichend, in Phila≈delphia ein sorgfältig wiedergegebenes individuelles Staatskostüm. Vielleicht ist das Porträt in der Johnson≈Sammlung ein Original vom Meister des Todes Mariä; für unsere Argumentation würde schon die Überzeugung genügen, daß es auf ein Original dieses Meisters zurückgehe.

Von Eleonore, der Gemahlin des Franzosenkönigs, besitzen wir eine Reihe von Bildnissen, die auf ein Urbild weisen. Wieder unter≈scheiden wir mehrere Fassungen, die sich im Kostüm und in den Händen voneinander unterscheiden. Ein gutes Exemplar, das ehe≈mals in der Sammlung Minutoli gewesen ist, wurde kürzlich für die k. k. Hofmuseen zu Wien erworben. Ich zweifle nicht, daß dieses, früher dem Jan Gossaert irrtümlich zugeschriebene Gemälde, wenn es nicht ein Original vom Meister des Todes Mariä ist, so für ein ver≈schollenes Original von seiner Hand bürgt.

Der Meister scheint übrigens die Spezialität des Fürstenbildnisses gepflegt zu haben. Aus seiner Werkstatt gingen Porträts Kaiser Maxi≈milians hervor (eines mit dem frühen Datum 1510) und Bildnisse Heinrichs VIII. von England (Hampton Court Nr. 563, etwa 1536 zu datieren, in alten Inventaren als „Jennet or Sotto Cleve").

Wir vermögen die Arbeit des Meisters zurückzuverfolgen ein wenig über das Datum der Freimeisterschaft — 1511 — hinaus. Ab≈gesehen von dem Kaiserporträt von 1510 (Musée André, Paris), fin≈den wir zwei bescheidene, nicht rein erhaltene Flügel mit Adam und Eva im Louvre, datiert 1507. Ich neige dazu, diese Tafeln für Ar≈beiten unseres Meisters zu halten, sie erinnern aber auch an Jan Joost van Haarlem, der zwischen 1504 und 1508 in Calcar arbeitete. Von hier aus könnte man weitreichende Schlüsse ziehen. Joos van Cleve, ehe er sich nach Antwerpen wandte, in Calcar tätig, etwa als Mit≈arbeiter des Haarlemer Meisters: dies wäre eine erlaubte Vermutung. Daß der 1493 geborene Barthel Bruyn, stilkritisch nach seinen ersten

Arbeiten betrachtet, als Dritter im Bunde erscheint, gibt zu ferneren Kombinationen Anlaß. Joos van Cleve ist mutmaßlich etwas älter als Bruyn und jünger als Jan Joost. Daß Bruyn Schüler Jan Joosts war (vermutlich nicht in Calcar, sondern um 1510 in Haarlem), ist ziemlich sicher.

Gerade 1515, als Barthel Bruyn mit seiner ganz und gar von Jan Joost abhängigen Kunst in Köln einsetzt, bestellen die Brüder Hackeney bei Josse van Cleve die beiden Altäre des Marientodes. Das kleinere Triptychon (im Wallraf-Museum) ist 1515 datiert, das größere (in der Münchener Pinakothek) muß unmittelbar darauf entstanden sein, da die Stifterbildnisse gar nicht verändert sind (Nicasius Hackeney starb übrigens schon 1518).

Erheblich altertümlicher als der Marientod in Köln sieht ein wenig beachtetes, aber wertvolles Bild aus, das vor einigen Jahren dem Louvre vermacht worden ist, Maria mit dem Kind und dem hl. Bernhard. Noch befangener und geradezu anfängerhaft, freilich nicht ebenso offenbar eine Arbeit Josses, ist die Kreuzabnahme in der Dresdener Galerie, die zum Teil auf den Meister von Flémalle zurückgeht.

Unter den Bildnissen ist eines der frühesten das Porträt einer jungen Frau im Musée Mayer v. d. Bergh zu Antwerpen.

Für die Zeit um 1515 bietet der Marientod den sichersten Ausgangspunkt. Die kleinere Anbetung der Könige in Dresden mag ein wenig früher entstanden sein.

Von 1520 datiert ist das Frauenporträt in Florenz. Hier fügt sich vieles an. Von 1524 der Altar mit der Beweinung Christi in Frankfurt a. M. im Staedel-Institut. Dem überlieferten Datum ist zu trauen. Nicht wesentlich später setze ich die große Anbetung der Könige in Dresden, während der aus Genua stammende Altar im Louvre mit der Beweinung Christi und dem von Lionardo inspirierten Abendmahl in der Predella um 1530 entstanden sein mag. Bei diesen Datierungen helfen ein wenig die Selbstbildnisse in Altersstufen, die man in beiden Dresdener Anbetungen, sowie in dem Altare des Louvre entdeckt hat. Ein Aufenthalt des Meisters in Genua, wo mindestens

JOOS VAN CLEVE



Antwerpen, Sammlung Mayer v. d. Bergh

BILDNIS EINER FRAU



drei Altäre von ihm standen, die Kreuzigung der Thiem=Sammlung, die Anbetung der Könige in S. Donato und der Louvre=Altar, ist wahrscheinlich.

Joos van Cleve hielt sich gemächlich fern von Experimenten oder Vorstößen. Er übte seine Kunst tüchtig und erfolgreich mit einer etwas fabrikmäßig produzierenden Werkstatt und blieb in glücklichem Einklange mit seinen Zeitgenossen. Direkt oder mittel=bar von Lionardo da Vinci berührt, fühlte er sich vermutlich fort=schrittlich. Seine Modernität ist aber oberflächlich. Er blieb nicht zurück und wandelte seine Ausdrucksweise, doch berührt die Ent=wicklung nicht den Kern seiner Kunst. Anfang und Ende liegen nahe beieinander, wenigstens für einen Maler dieser Periode.

Der vielleicht minder begabte, aber mehr strebsame und un=ruhige Bernaert van Orley blieb nicht lange dort, wo Joos behaglich verweilte. Nicht allein in Antwerpen, sondern auch in Köln, Genua, Paris erfolgreich, sah Joos keinen Grund, die Richtung entschieden zu ändern. Mit seiner dornenlosen und kontrastarmen Gefälligkeit und einer leicht zugänglichen, munteren Hübschheit hatte er leichtes Spiel. Seine rosigen Geschöpfe fühlen sich ebenso wohl in hellen Gemächern wie in parkartigen Landschaften. Wenn die Heiligen des Quentin Massys, dessen Gold er vielfach in kleinerer Münze um=setzte, sich abweisend in geistigem Stolze verhalten, sind seine Ge=schöpfe gesellig und umgänglich.

Ein geschicktes Aufnehmen und Verarbeiten fremder Motive zeugt nicht gerade von tief wurzelnder Originalität. Die folgende Übersicht ist lehrreich:

Nach Jan van Eyck (Madonna in Frankfurt): bei Mr. Spiridon in Paris.

Nach Rogier van der Weyden (Kreuzabnahme im Escurial): mit hinzugefügter Landschaft in der Sammlung Johnson in Phila=delphia.

Nach dem Meister von Flémalle (Kreuzabnahme, vgl. die Kopie in Liverpool): die Dresdener Kreuzabnahme.

Nach Quentin Massys (Brustbild des Salvators): im Louvre und sonst mehrfach.

Nach dem Meister des Morrison=Triptychons (ein Engel in dem Morrison=Triptychon): in dem Madonnenbild zu Ince Hall bei Liverpool.

Nach Albrecht Dürer (Hieronymus): unendlich viele Repliken, die mehr oder weniger deutlich den Stil Josses zeigen.

Nach Lionardo (die Gruppe der sich umfassenden Kinder, Christus und der Johannesknabe): mehrere Repliken.

Nach Lionardo (die Madonna mit den Kirschen): mehrere Repliken, eine gute im Schlosse zu Meiningen.

Eine direkte Berührung mit Lionardos Kunst war, wenn Joos wirklich eine Zeitlang in Paris arbeitete, wahrscheinlich. Zwar war Lionardo 1519 gestorben, und wir haben Gründe, zu glauben, daß der Antwerpener später gerufen wurde, aber gewiß sprach man gegen 1530 am französischen Hofe von dem genialen Italiener und konnte manches von seiner Hand vorweisen. Merkwürdig nahe kommt ein Mailander von kleinerem Wuchs, Andrea Solario, dem Meister des Todes Mariä.

Trotz der Bereitwilligkeit, fremde Motive zu übernehmen, ist die Erfindung des Meisters nicht träge. Seine Einbildungskraft, wenn auch nicht schöpferisch, schiebt Körperliches mit Gewandtheit hin und her. Eine nicht geringe Beweglichkeit gehörte dazu, mit denselben Typen in derselben Auffassung zwei Kompositionen zustande zu bringen, die so verschieden voneinander sind wie die Marientod=Darstellungen in Köln und München. Die schlanken Figuren sind übermäßig geschäftig. Ihr Hin und Her stört die Würde der Szene. Die übertriebene Verjüngung der hinteren Figuren läßt den Raum weit, unklar abgeschlossen erscheinen. Zu tieferer Wirkung kommt es nicht, zumal da die dem Meister eigene, kalt glänzende, etwas süßliche Färbung mit starkem Rot dem Thema unangemessen erscheint.

Am ehesten selbständig betätigt sich Joos bei Ausmalung des Mutterglücks der Maria. An dem Glücke nimmt Joseph als freundlicher Großpapa teil. Die liebenswürdigen Madonnen und heiligen Familien hatten Erfolg. Es gibt sehr viele Repliken, Nachahmungen und Kopien. Im Museum zu Cambridge ist die kühnste Gestaltung

JOOS VAN CLEVE



Cambridge, Museum

MARIA MIT DEM KINDE



zu finden. Maria lächelt, indem sie auf das an ihrer Brust einge= schlummerte Kind herabblickt. Dies sinnliche und selige Lächeln stammt nicht vom Himmel und birgt kein Geheimnis, ist vielmehr des allgemeinen Verständnisses und der direkten Wirkung sicher. Im Idyllischen, Gefühlvollen und mit heiterer Festlichkeit erreicht der Meister überall ein nahes Ziel, während die tränenreichen Passions= szenen weichlich und manieriert erscheinen.

In den Bildnissen, zumal den früheren, herrscht das Antlitz als helle Fläche, dunkel gerahmt von dem Haar, dem Hut, der Kleidung. Aus der lichten Scheibe, die im ganzen geringe Körperlichkeit hat, stechen die weit geöffneten Augen dunkel hervor. In späteren Por= träts ist die Plastik des Kopfes kräftiger entwickelt. Bemerkenswert ist die schematische Führung der Profillinie bei halber Seitenansicht. Der kritische Punkt liegt beim Auge, wo die Partie zwischen Lid und Brauen herausgedrückt erscheint, so daß die Wangenlinie überschnitten wird und nicht ohne weiteres in die Stirnlinie verläuft. Das obere Augenlid geht annähernd parallel mit dem unteren, muß deshalb beim Abschluß an der Nase ziemlich steil abwärts geführt werden zu der stark betonten Tränendrüse. Die späten Bildnisse sind größer im Maßstab als die früheren, zeigen fette knochenlose, wie geschwollene Formen und dumpfen Ausdruck.

Jan Provost

Nach den urkundlichen Notizen, die Weale ans Licht gebracht hat, stammt Jan Provost aus Mons, einer Stadt im Süden der Nieder- lande, die nahe der heutigen französischen Grenze und nicht fern von Valenciennes und Maubeuge liegt. Weale soll, wie Hulin andeutet, eine Spur des Meisters in Valenciennes gefunden haben. Doch steht die Bestätigung noch aus. Provost, der um 1470 geboren sein mag, also nicht wesentlich jünger als Quentin Massys ist, versucht in Ant- werpen Fuß zu fassen, zwei Jahre später als Massys, nämlich 1493, in welchem Jahr er als Meister in den Gildenlisten dieser Stadt auf- taucht („Jan Provoost“), 1494 aber wird er in Brügge Meister und bleibt dort bis zu seinem Tode — im Jahre 1529. Gewiß nicht nach seiner Herkunft und Schulung, wohl aber wegen seiner langen und erfolgreichen Wirksamkeit in der flandrischen Stadt ist er zu den Brügger Meistern zu rechnen.

Als Provost sich in Brügge festsetzte, war Memling der Vertreter des Anerkannten, für die jüngere Generation und sicher für den über Antwerpen zugezogenen Maler von Mons ein Vertreter des Über- wundenen und Veralteten. Gerard David war ein Generationsge- nosse Provosts. Neben ihm, dessen Kunst vergleichsweise rück- ständig und kirchlich gefesselt erschien, hatte der Ankömmling sich aufrechtzuerhalten.

Mit Provost dringt vom Süden her weltlich unruhiges Wesen in die dumpfe Klosterstille von Brügge. Antwerpen war die Stätte, wo die jüngeren Talente aus allen Teilen der Niederlande zusammen- strömten, wo im Austausch von Gedanken Neues — bei schwächerem Traditionsdruck als in Brügge — emporschoß. Fühlung mit Antwerpen scheint Provost gewahrt zu haben. Wenigstens 1520, als Dürer in

JAN PROVOST



Paris, Sammlung des Grafen Durrieu

DER ENGEL VOR ABRAHAM



Antwerpen weilt, ist auch Provost dort, tritt dem Nürnberger nahe und geleitet ihn am 6. April 1521 nach Brügge.

Ein glücklicher Umstand hat das „Jüngste Gericht", das Provost 1525 für das Stadthaus von Brügge gemalt hat, vor dem Untergange bewahrt. Diese Tafel war der Ausgangspunkt. Die Hand des Meisters wurde in mehreren Bildern wiedererkannt. Obwohl Provost keine Arbeit mit einer Signatur versehen hat, konnte die Stilkritik seine Persönlichkeit glücklich auferstehen lassen. Das Bild, das die erste Vorstellung von des Meisters Art vermittelte, stammt aus seinen letzten Jahren, und was zunächst stilkritisch angegliedert wurde, ist derselben, also letzten Phase seiner Entwicklung zugehörig. Es gilt nun, da die lange Frist von 1493 bis 1525 leer ist, Vorstufen zu suchen.

Hulin und ich begannen damit, die Madonna mit Engeln, Propheten und Sibyllen in St. Petersburg als ein zweites Werk Provosts zu erkennen. Diese über 2 m hohe Tafel stammt aus der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland und wurde 1850 für 2000 Fl. als „Quentin Massys" verkauft. Sie ist von Holz auf Leinwand übertragen und hat dabei an Frische und Leuchtkraft eingebüßt. Hulin bezieht darauf die Urkunde von 1524, die von einem Altarbild Provosts für S. Donatian in Brügge berichtet (für einen dem Propheten Daniel geweihten Altar).

Zusammen mit dem „Jüngsten Gericht" in Brügge bietet das Petersburger Gemälde reiche Belehrung. Die Aussagen ergänzen sich und stimmen zueinander. Die Kompositionen sind gefällig, entfernt von der feierlichen Monumentalität Gerard Davids, heiter, festlich und blond gefärbt. Die etwas eintönigen Idealtypen sind mit einem auf das Sinnliche gerichteten Geschmack gebildet. Die Frauen, auch die Sibyllen, jugendlich mit vollen Formen, einem großen, leicht lächelnden Mund, die Propheten auffällig jugendlich, mit langen, öfters wie angeklebten Bärten. Das Ganze formal gefällig und schwungvoll, aber untief und ungeistig gestaltet. Neben das urkundlich beglaubigte „Jüngste Gericht" treten nicht weniger als drei andere Fassungen dieses Themas von der Hand des Meisters.

1. Sammlung Weber, Hamburg, jetzt Kunsthalle Hamburg

2. Versteigerung Nieuwenhuys, Brüssel 1883, Nr. 1 („Aeken") — 58,5 × 61,5, jetzt Museum zu Detroit (U. S.)
3. Sammlung Vic. de Ruffo, Brüssel, expos. Brügge 1902, Nr. 169.

Gerade die Aufgabe des „Jüngsten Gerichtes" wurde dem Meister anvertraut, weil er unter den Brüggern seiner Generation über Phantasie und über eine vergleichsweise kühne Gestaltung nackter Figuren verfügte. Während die Bilder in Hamburg und das in Detroit als stilistisch wenig abweichende Varianten im Verhältnis zu dem Bilde von 1525 etwa in derselben Zeit entstanden zu sein scheinen, weicht das Exemplar beim Vic. Ruffo ab, ist im Aufbau altertümlicher, in der Typik minder persönlich, trocken, steif und (wenn anders richtig bestimmt) als erheblich frühere Arbeit Provosts gegenüber dem Gericht von 1525 anzusehen.

Der Schritt zu der Ruffo-Tafel ist schwer und ohne den Nachweis von Zwischengliedern kaum erlaubt. So wenig entwickelt die Formensprache Provosts nach Handform und Frauentyp etwa in dem Jüngsten Gerichte der Ruffo-Sammlung erscheint, und wie weit die Anordnung hier mit beschränkter Figurenzahl, der Isoliertheit der Gestalten entfernt ist von dem dicht verschlungenen Beieinander der anderen Gerichtstafeln: die Männerköpfe mit den schwarzen Augenbrauen und den dicken Lippen, sowie die Bewegungsmotive der nackten Gestalten erscheinen einigermaßen charakteristisch für Provost.

Zu Vorstufen des uns bekannten Provost-Stils gelangen wir aber auch auf anderem Wege. Gewiß von dem Meister ist eine Beweinung Christi, die mit dem Nachlaß G. Ferronis verkauft wurde (März 1909 „Memling"). Das Bild ist jetzt bei Herrn v. Back in Zzegedin. Hier ist namentlich die links knieende Magdalena im Typus charakteristisch genug. An dieses altertümliche Bild schließen sich Glied um Glied verschiedene Passionstafeln an, die sich mehr und mehr von dem gewöhnlichen Provost-Stil entfernen.

1. Auktion Schevitch (Paris 1906, Pieta mit Magdalena und Johannes)
2. Madrid, Photo Laurent Nr. 2630, Pieta, ähnliche Komposition wie die vorige

JAN PROVOST



Piacenza, Museum

MARIA MIT DEM KINDE



3. Paris, Kleinberger, Pieta mit ganzen Figuren
4. Madrid, Privatbesitz, Anbetung der Könige

Mit dieser Gruppe glaube ich, etwas vom Frühstil Provosts (1490—1500) festgestellt zu haben. Der Ausdruck des Schmerzes ist stark, aber eintönig. Der Mund breit und gerade. Die Augen tief-liegend, schmal und dunkel. Die Gruppierungen altertümlich bei relativ vorgeschrittener Formensprache im Nackten, wo sich die Weichheit und Mürbigkeit des späteren Stils ankündigt.

Komponierend verfährt Provost eher unternehmungslustig als besonnen. Bei reichen Gruppierungen entsteht Gedränge, unklare Raumwirkung, ein hartes Beieinander großer und kleiner Figuren und Unsicherheit der Proportionen — neben untersetzten Gestalten übermäßig lange. In zwei Altarflügeln, die zusammengehören — die Disputation der hl. Katharina (Pariser Handel) und das Marty-rium dieser Heiligen im Museum zu Antwerpen —, aus der späten, am besten bekannten Zeit des Meisters, ist naiv und dreist groteske Wirkung aus den Unzulänglichkeiten gezogen, indessen einfache Aufgaben, wie die Madonnen zu Cremona und Piacenza mit glück-licher Kühnheit gestaltet erscheinen, und die weiche Hübschheit der Frauenköpfe ihre Wirkung nicht versagt.

Einige kleine Beobachtungen, Äußerliches betreffend, möchte ich nicht verschweigen, da sie, wenn nicht zur Bestimmung, so doch zur Kontrolle von Bestimmungen willkommen sein werden. Provost liebt gartenmäßig geordnete Landschaft (Blumentöpfe, Spaliere, Beete), er meidet Fernsicht und weites Land. Er gibt der Gottesmutter oft einen Fingerring — ein Motiv, das, soweit ich sehe, sonst bei keinem Nieder-länder dieser Zeit vorkommt.

Aufmerksamkeit ist der Handform zu widmen, die wenigstens in den späteren Arbeiten ein Merkmal ist. Die Finger lang und be-weglich in den Gelenken, nicht bogig, sondern eckig, mit Gliedern, die im Winkel zueinander stehen. An der Innenseite der Hand sind die Finger von der Handfläche durch eine durchlaufende Gerade scharf getrennt. Offenbar tut sich der Meister auf eine elegante, viel-gliedrige Hand etwas zugute.

Der üppige Mund mit etwas vorgeschobener Unterlippe, tief liegende Augen sind die sichersten Merkmale des ziemlich konstant bleibenden Frauentyps.

Es ist nicht leicht, die mehr phantasiereiche als charaktervolle Persönlichkeit Provosts im Kerne zu erfassen, da die wechselnden, in Antwerpen auftauchenden Moden seine gefallsüchtige Arbeit berühren. Zumal von Quentin Massys wird Provost angeregt, dessen fließende Kantilenen im Faltenwurf er nachzubilden sucht. An Begabung und Geschmack steht er dem Joos van Cleve etwa gleich, doch hat er sein Können nicht so tüchtig ausgenutzt wie der Antwerpener.

Jan Gossaert

Die Meister, die uns das 16. Jahrhundert repräsentieren, sind verschieden voneinander. Örtliche und zeitliche Gemeinsamkeit wirkt schwächer als ehedem. Wenigstens von den reicher Begabten stößt jeder auf eigene Faust vor. Eher durch Kombination und Mischung als aus Schöpferkraft entstehen gleichzeitig auf niederländischem Boden Leistungen, die wenig miteinander gemein haben.

Mehrere strebsame Maler werden bei der allgemeinen Unruhe und Unzufriedenheit durch wechselnde Moden bald hierhin, bald dorthin getrieben. Die Einheit des Persönlichen geht unter in der überallher andrängenden Fülle neuer Ideale und Vorbilder. Die Kunstkritik hat es schwer, im Falle Orleys, wo inschriftlich beglaubigte Werke nur in kleiner Zahl helfen, nachzukommen, sie macht im Falle des Lucas van Leyden mehrfache, in raschem Tempo aufeinander folgende Wandlungen mit. Den Weg Jan Gossaerts abzuschreiten, ist vergleichsweise leicht.

In beträchtlicher Zahl sind signierte, zum Teil auch datierte Tafeln von seiner Hand in den großen Museen leicht zugänglich — in London, Paris, Berlin, München und Wien. Und dann ist seine Ausdrucksweise laut, im Kerne nicht wandelbar und nicht leicht zu verwechseln. Zu Hilfe kommt uns, daß Gossaert im Gegensatze zu mehreren Zeitgenossen sich keiner Schülerhilfe bedient hat, und daß alles, was er geschaffen hat, infolge seines Ehrgeizes, seiner Arbeitsamkeit und seiner überragenden Geschicklichkeit schwer nachzuahmende Qualität besitzt.

Was wir über das Leben Gossaerts wissen, fließt natürlich aus van Mander, dessen Text leider aus anderen Quellen nicht erheblich bereichert werden konnte.

Gossaert stammt aus Maubeuge im Hennegau, das heute zu

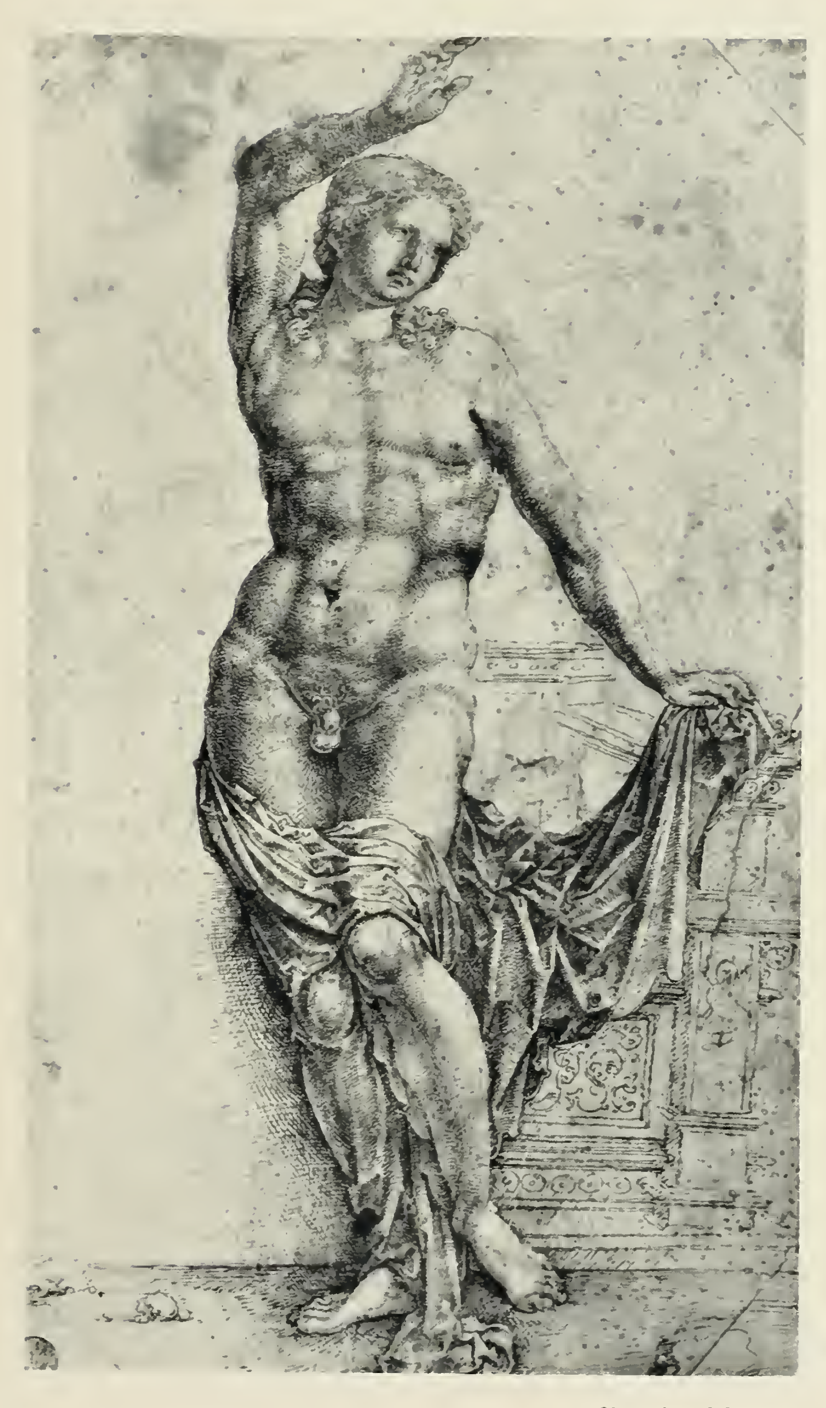
Frankreich gehört. Danach sein Beiname Mabuse und die Namensform, die er in späterer Zeit bei der Signierung bevorzugte „Joannes Malbodius“. Das Geburtsjahr ist nicht bekannt. Zwischen 1470 und 1480 mag der Meister geboren sein. Also ein Zeitgenosse Dürers, ein wenig jünger als Quentin Massys, etwas älter als Lucas van Leyden.

Ein wichtiger Anhaltspunkt hat sich in den Mitgliederlisten der Antwerpener Lucasgilde gefunden, wo 1503 als Meister eingetragen steht: Jennyn van Hennegouwe. Man nimmt mit Recht an, daß dies Jan Gossaert ist, zumal da er mindestens zweimal seinen Vornamen in ähnlicher Form schreibt (JENNINE und GENNIN). Herr J. Masson zu Amiens besitzt eine runde Zeichnung mit der Enthauptung des Täufers mit der echten Bezeichnung: GENNIN · GOSSART · DE M. Den Namen in ähnlicher Form findet man auf der Tafel mit der Anbetung der Könige, die aus der Carlisle-Sammlung in die Londoner National Gallery gekommen ist.

Das nächste Datum ist 1508. In diesem Jahre begleitet er seinen Gönner Philipp von Burgund nach Rom. Philipp ging als Gesandter nach Italien. Der Aufenthalt im Süden im Dienste des humanistisch gebildeten Fürsten bot dem Meister ähnliche Gelegenheiten wie später dem Utrechter Jan van Scorel. Freilich blieb Gossaert nicht so lange in Rom wie Scorel. Das Ideal war die Antike, das Nackte, die Plastik. Und ein Nachhall klingt durch Gossaerts gesamte Kunstübung. Wenn seine Konzeption bildhauerisch geartet ist, so mögen die römischen Eindrücke diese Neigung, wenn nicht geschaffen, so doch verstärkt haben. Von Philipp sagt der Biograph v. Nimwegen: „nihil magis eum Romae dilectebat, quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per celeberrimum pictorem Joannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit“.

Ich glaube eine Zeichnung, die Gossaert 1508 in Rom nach einer damals berühmten antiken Statue ausführte, zeigen zu können, nämlich eine sorgfältig durchgeführte Federzeichnung in der Akademie zu Venedig (scuola Tedesca, Photo Anderson) nach dem ruhenden Apollo, dem sog. Hermaphroditen, der sich zu Anfang des 16. Jahr-

JAN GOSSAERT



Venedig, Akademie

SOG. HERMAPHRODIT
ZEICHNUNG NACH DER ANTIKE



hunderts im Hof der casa Sassi befand. Die Antike, die auch Heemskerck gezeichnet hat, befindet sich heute in Neapel.

1509 kehrte Gossaert aus Italien zurück, machte sich aber nicht wieder in Antwerpen seßhaft, sondern folgte unstet seinen fürstlichen Gönnern. In den Antwerpener Gildelisten werden 1505 und 1507 Schüler bei ihm angemeldet. Nach 1507 kommt sein Name hier nicht mehr vor. Die Gönnerschaft hochgestellter Persönlichkeiten, der legitimen und halb legitimen Sprossen des burgundisch-habsburgischen Fürstenhauses, hat seine Kunstübung bestimmt. Das Kostbare und Virtuose seiner Malereien erklärt sich dadurch, daß die reichen Gönner das Außerordentliche der Arbeitsleistung lohnten. War doch Jan van Eyck wesentlich im Fürstendienst hier und dort tätig und ebensowenig fest mit einer städtischen Gilde verbunden. Hochfahrend und etwas liederlich scheint Gossaert gewesen zu sein, wenn van Mander keine falsche Auskunft über sein Wesen erhalten hat.

Die Hauptgönner Gossaerts waren außer Philipp von Burgund dessen Sohn Adolph von Burgund, der in Middelburg in Zeeland residierte und den Maler wenigstens eine Zeitlang dort festhielt. Ferner Jan Carondelet, dessen Porträt er dreimal ausgeführt zu haben scheint, der König von Dänemark Christian II., der eine Schwester Karls V. zur Frau hatte, endlich die Statthalterin Margarete. Als Orte der Tätigkeit kommen in Betracht außer Antwerpen: Brügge, weil dort Carondelet wohl seinen Hauptsitz hatte, Brüssel und Mecheln wegen des habsburgischen Hofes, Utrecht, weil Philipp von Burgund dort sich niederließ, Middelburg gewiß als Residenz Adolphs. Zu Middelburg stand das von van Mander am lautesten bewunderte Hauptwerk Gossaerts, eine sehr große Kreuzabnahme (die leider zugrunde gegangen ist), gemalt im Auftrage Maximilians von Burgund. 1520 sah Dürer dieses Werk und urteilt darüber „nit so gut im Hauptstreichen als im Gemäl", womit er wohl sagen will, nicht so gut in der Erfindung wie in der Durchbildung. In Middelburg scheint der Maler 1533 oder 1534 gestorben zu sein.

Das älteste beglaubigte und datierte Werk des Meisters stammt leider aus relativ später Zeit, nämlich von 1516. Es ist die Tafel der

Berliner Galerie mit den lebensgroßen nackten Figuren von Neptun und Amphitrite, voll signiert, ausgeführt für Philipp von Burgund, mit dem Namen und der Devise dieses Gönners. Merkwürdig, daß Gossaert hier die Komposition Dürers berühmtem Kupferstich, Adam und Eva, entlehnt hat.

Der Meister ist 1516 im sichern Besitze seines gereiften Stils. Über seine Anfänge, die Herkunft seiner Kunst lernen wir aus diesem da= tierten Gemälde nichts und ebensowenig aus den von 1517 datierten Arbeiten, dem Diptychon mit dem Porträt Carondelets im Louvre und dem Herkules=Bilde bei Sir Fr. Cook in Richmond. Wir besitzen dann nur noch datierte Werke von 1522 (einen Kupferstich), 1523 (nur in einer Kopie erhalten, das Herkules=Bild im Wiener Kunst= handel), von 1526 und 1527, nach 1527 nichts mehr. Die Stilkritik muß helfen und kann dies um so leichter, wie mehrere unzweifelhafte Schöpfungen des Meisters, inschriftlich nicht datiert, aber dem Stil nach offenbar vor 1516 entstanden sind. Zum Glück ist mindestens eines dieser Werke inschriftlich signiert und wegen seiner überragen= den Bedeutung und der Beredsamkeit seiner Aussage wie geschaffen zum Ausgangspunkte. Dieses Werk ist seit einigen Jahren leicht zu= gänglich, da es aus dem Besitze der Grafen von Carlisle in die Lon= doner National Gallery gekommen ist. Früher in Castle Howard und in Naworth hatten wenige Kunstforscher die stupende Leistung dieser Anbetung der Könige kennen gelernt. Mit versteckter, aber unbestreitbarer Signatur „IENNI · GOSSART · OG MABVS —“ und an anderer Stelle: „IENNINE GOS —“ jedem Zweifel in Hin= sicht auf die Autorschaft entrückt, zeigt das Bild seinen kaltherzigen Schöpfer in einem ganz anderen Verhältnis zur Tradition, als wir nach van Manders Bericht erwarten.

Guicciardini und Vasari berichten: Gossaert war der erste (Va= sari: quasi il primo), der die wahre Methode, unbekleidete Figuren und Poesien im Bilde darzustellen, von Italien nach Flandern brachte. Van Mander hat den Lobspruch gelesen und benutzt ihn gern als Pointe in seiner vita des Meisters. Seitdem ist das Urteil überall danach orientiert, so daß Gossaert je nach dem Standpunkte des

Schreibers als ein Bahnbrecher oder als der erste Manierist und Kunstverderber dasteht. Zutreffend ist das Verhältnis Gossaerts zur italienischen Kunst in Vasaris Satz insofern ausgedrückt, wie Gossaert gewiß darin eine gerechte Anerkennung seiner guten Absichten gesehen hätte. Da wir es aber nicht mit Ambitionen, sondern mit Ergebnissen zu tun haben, muß die landläufige Vorstellung eingeschränkt und abgewandelt werden. Zweimal sehen wir, daß Gossaert, da er nackte Gestalten zu bilden hatte, sich an Dürer hielt, im Neptun-Bild von 1516 in Berlin und auf einem Flügel des Triptychons in Palermo. Diese Beobachtung widerspricht dem Satz Vasaris. Der Rolle, die ihm zugedacht wird und die er gewiß gern gespielt hätte, war Gossaert nicht gewachsen. Unfähig, frei zu gestalten, konnte er mit der „wahren Methode" nicht weit kommen. Wohl fand er Gelegenheit, italienische Motive zu erraffen. Er stattete die Fassade hin und wieder mit fremden Schmuckteilen aus, die Basis aber war zu schmal, als daß das Prachtgebäude einer niederländischen Renaissance darauf errichtet werden konnte. Schließlich war dem Meister von südlicher Kunst nichts in Fleisch und Blut übergegangen als die Hinneigung zum Plastischen und eine Sehnsucht nach stark bewegter, nackter Körperlichkeit. Sobald das Gestalten begann, fand sich Gossaert auf das Modell angewiesen, auf die plumpe Wirklichkeit.

In der Carlisle-Tafel scheint der Meister seine aufs Höchste gespannte Kraftleistung nicht gegen die Tradition gerichtet zu haben, wohl aber setzte er alles daran, das Dagewesene zu überbieten. Bei oberflächlicher und unkritischer Betrachtung scheint das Ziel des Ehrgeizes erreicht zu sein. Allerdings bleibt Gossaert in der Gediegenheit des Malwerks, der Gewissenhaftigkeit der Durchbildung, in der Stoffcharakteristik und Wiedergabe aller stillebenartigen Einzelheiten hinter keiner Arbeit aus dem 15. Jahrhundert zurück, aber die Beseelung fehlt, jene freudige Hingabe, jene Teilnahme an dem Vorgang, ohne die am Ende alle Ausführung kunstgewerbliche Virtuosität bleibt. Die Anbetung der Könige erscheint als eine höfische Zeremonie. Jede dramatische Bewegung fehlt, und Beziehungen zwischen den einzelnen, aufrecht paradierenden Gestalten sind kaum

geknüpft. Gossaerts Begabung entbehrt der Einbildungskraft. Im Ausdruck selbstbewußt, ist er befangen in der Komposition und ideenarm, und als Zeichner nur soweit sicher, wie das Modell, das Naturvorbild, sich dem Studium dauernd bietet, sonst namentlich bei Verkürzungen, wenigstens in der früheren Zeit, unzuverlässig. Symptomatisch lehrreich ist der Umstand, daß die beiden scheinbar äußerst naturwahren Hunde im Vordergrund aus Dürers und aus Schongauers Kupferstichen entlehnt sind, freilich erstaunlich geschickt entlehnt.

Die Anbetung der Könige mag 1506 entstanden sein. Der mit der niederländischen Vergangenheit fest verknüpfte Meister hat sich später sehr neuerungssüchtig gebärdet. Mehr sein Wollen als seine Begabung war revolutionär. Seine Malkunst blieb bis zum Ende solid und sicher. Das reine Email der Materie, die leichte Flüssigkeit des Auftrags bleiben, selbst im Widerspruch mit der mühsam gesuchten Monumentalität der Zeichnung, gewahrt, zu einer Zeit, da ringsum die Technik verwilderte. Unter den Vorgängern hat Gossaert gewiß den Jan van Eyck bewundert, und das Studium der Eyckschen Schöpfungen hatte wohl Anteil an seiner Schulung. Aus dem „Genter Altar“ hat er die drei Hauptfiguren Gottvater, Maria und Johannes entnommen und mit Gewandtheit variiert. Seine Übertragung, mit Halbfiguren, befindet sich im Prado, sie ist nicht signiert. Die scharfsichtige Bestimmung geht auf Scheibler zurück. Bei einer Vergleichung mit dem Urbilde wird die manierierte Welligkeit der Gossaertschen Formensprache offenbar. Immerhin bleibt die Arbeit ein Meisterstück archaisierender Gestaltung. Ein Engel ist hinzuerfunden, ohne daß die Stilgrenze störend bemerkbar würde. Dies Bild in Madrid ist nicht etwa eine besonders frühe Arbeit des Meisters. Die Gotik in der ornamentalen Rahmung, eine verwilderte Goldschmiedegotik, darf nicht als ausschlaggebendes Argument dafür benutzt werden, daß Gossaert die Tafel vor seiner Italienfahrt ausgeführt habe. Freilich hat er nach der Reise zumeist Renaissanceformen wiedergegeben. Da sein Verhältnis zur Baukunst und zum Ornament nicht durch Gefühl oder Neigung oder Geschmack be-

JAN GOSSAERT



Berlin, Sammlung v. Kaufmann

MARIA MIT DEM KINDE



stimmt war, sondern durch kühles Wissen, so konnte er gleichzeitig, je nach Wunsch und Willen, diese oder jene Formen nachahmen. Im ganzen geht er natürlich mit dem Zeitgeschmacke von einer malerisch reichen Gotik zu einer trockenen Renaissance über.

Früher als das Bild im Prado und etwa gleichzeitig mit der Anbetung der Könige in der National Gallery ist das Malvagna⸗Triptychon im Museum zu Palermo entstanden. Bescheidener in den Maßen als die Carlisle⸗Tafel, spannt es die Ansprüche minder hoch, und die meisterliche Durchbildung hat ein Schmuckstück von glitzernder und funkelnder Köstlichkeit zustande gebracht, dem nichts zu fehlen scheint. Im Typus der Madonna und dem rollenden welligen Faltenspiel, der durchziselierten Metallgotik ist der persönliche Stil auf einer Höhe, die kein Nachahmer erreichen konnte. Wieder ertappen wir den Meister bei einer Entlehnung. Die Gruppe des ersten Menschenpaares außen auf den Flügeln ist Dürers Holzschnitt (dem aus der „kleinen Passion") entnommen. Die Triptychon ist um 1520 mehr als einmal kopiert worden, in den Niederlanden. Vermutlich stand es damals in Brügge. Der sog. Adriaen Ysenbrant, also ein Brügger Maler, hat es mindestens dreimal benutzt (die Mitteltafel, übersetzt in die müde Sprache dieses David⸗Nachahmers, bei Frau von Kaufmann in Berlin und bei Baron Edmond de Rothschild in Paris, der Flügel mit Adam und Eva, ehemals in der Sammlung Emden zu Hamburg). Gegen 1600 soll Gossaerts Flügelaltar sich bereits in Messina befunden haben. Nun war ein berühmter Gönner Gossaerts, Jan Carondelet, Kanzler von Flandern und gewiß einige Zeit in Brügge ansässig, zugleich aber Bischof von Palermo. Die Vermutung bietet sich, daß er das Werk in Brügge besessen, später nach Sizilien gestiftet habe.

Der Ölberg im Berliner Kaiser⸗Friedrich⸗Museum, mit dem konsequent durchgeführten Mondlicht (das Motiv regt den Meister zu einem Kunststück an) und merkwürdig verunglückten Köpfen gehört zu den früheren Werken. Versagend vor Aufgaben freier Gestaltung und Typenbildung, ist Gossaert als Porträtist von Jugend auf schlagfertig und trifft den Ausdruck herrischer straffer Männlichkeit, wo-

mit die Zeitgenossen besonders zufrieden waren. In der Carlisle-Tafel sind die Bildnisköpfe oder die bildnisartigen Köpfe der beste Teil, und von hier aus wird das Aufsuchen etwa gleichzeitiger, also früher Einzelbildnisse möglich. Mit größerer oder geringerer Sicherheit betrachte ich einige Männerbildnisse als Arbeiten Gossaerts aus der Zeit um 1510. Dabei ist der scharf geschnittene jugendliche Kopf in der Sammlung Cook zu Richmond (mit der gemalten Steinrahmung, wie sie der Meister stets geliebt hat), der strenge und gespannte Kopf eines alten Mannes bei dem Baron von Liphart auf Ratshof und ein Männerporträt in der Galerie zu Kopenhagen.

Eine mittlere Stellung nimmt das aus Mecheln stammende Lucas-Bild in der Prager Galerie ein. Es mag um 1515 entstanden sein. Zum Glück ist es signiert. Sonst läge die Autorfrage schwierig. Van Mander erwähnt die Tafel nämlich irrtümlich unter den Schöpfungen Orleys. Das kahl und nüchtern komponierte Bild zeigt die Madonna und den hl. Lucas in einem prunkhaften steinernen Gefängnis. Das Räumliche und Kubische ist klargestellt, exakt und einwandfrei. In den späteren Arbeiten Gossaerts waltet mehr und mehr der bauende Verstand. Wenn die Bemühung um Regel, Maß und Theorie selbst dem unvergleichlich tieferen Dürer gefährlich wurde, wieviel weiter ab von den Quellen gesunder Gestaltung mußte Gossaert geführt werden.

In jenen kritischen Zeiten, da die Tradition im Norden sich aufgelöst hatte, drohte der Rationalismus überall. Bestimmte Aufgaben der Formendarstellung, bestimmte Schwierigkeiten beschäftigen den Meister. Und während er mit hochmütiger Pedanterie perspektivische Verkürzungen, Überschneidungen zu frappierenden Effekten darbietet, entgleitet ihm der seelische Inhalt. Was einem Lionardo da Vinci Mittel zum Zweck war, wird hier Selbstzweck.

Das erste Menschenpaar hat Gossaert mehrmals dargestellt. Nackte Leiber in natürlicher Größe erschienen ihm als eine willkommene Aufgabe. Van Mander erwähnt eine solche Darstellung. Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin besitzt ein Original, ein zweites befindet sich in Hampton Court. Von der zweiten Kompo-

sition gibt es Kopien, eine wieder in Berlin, eine andere (erworben als Original) im Museum zu Brüssel. Eine dritte Komposition ist in einer echten Zeichnung in der Albertina zu Wien erhalten. Eine vierte mit geschmacklosen komplizierten Bewegungsmotiven im kaiserlichen Schlosse Schönhausen bei Berlin.

Wie Gossaert das Figürliche gern möglichst groß bildete, für das Irrationale des Landschaftlichen dagegen wenig übrig hatte, stellte er Heilige vorzugsweise als Halbfiguren auf neutralem Grund und in enger Rahmung dar. So den hl. Donatian — in Tournay — mit dem Carondelet-Wappen auf der Rückseite. Diese Tafel bildete, wie ich vermute, ursprünglich ein Diptychon zusammen mit dem Carondelet-Porträt bei Herrn R. v. Gutmann in Wien. Eine Magdalena in Halbfigur befindet sich im Musée Mayer v. d. Bergh zu Antwerpen. Eine kleinere Magdalena in Halbfigur, die vor einigen Jahren für die National Gallery in London erworben wurde, ist gewiß wesentlich früher entstanden und von fesselnder, individueller Naivetät im Ausdruck. Abgesehen von dem nicht ganz tadellosen Zustande, reiht sich diese Tafel dem Palermitaner Triptychon würdig an. Gossaerts Gestaltungsvermögen scheitert vor figurenreichen Kompositionen. Die übermäßige Plastik im einzelnen stört den Fluß, den Eindruck des Ganzen. Alle Teile drängen sich anspruchsvoll nach vorn.

Das berühmte Altarbild in Middelburg ist verbrannt. Eine Kreuzabnahme, die ich für ein Werk Gossaerts halte, hängt als „Orley“ in der Ermitage zu St. Petersburg (aus der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland). Vielleicht ist diese Tafel, die leider auf Leinwand übertragen, an Klarheit und Schärfe arg eingebüßt hat, identisch mit einem Bilde Gossaerts, das van Mander bei einem Herrn Magnus in Haarlem gesehen hat.

Leichter als mit dramatischen Szenen findet sich der Meister mit repräsentativem Beieinander ab. Sein Lucas-Bild in den Hofmuseen zu Wien, stark abweichend von dem Altarbild desselben Themas in Prag, vielleicht angeregt durch ein fremdes Vorbild (Joos van Cleve), wohl um 1518 entstanden, ist in der Komposition geglückt.

Aus irgendeinem Grunde häufig kopiert wurde eine Ecce homo-

Darstellung, die Gossaert 1527 ausgeführt hat, die im Original aber verschollen ist. Die Kopisten (unter ihnen der Meister der weiblichen Halbfiguren) haben gewöhnlich ehrlich signiert „Malbodius invenit", mehrmals aber auch „Malbodius pingebat".

Von den mythologischen Nacktheiten, auf die Gossaert gewiß besonders stolz war — er fühlte sich bei Einführung dieser Darstellungen als gelehrter Kenner der Antike und aufgeklärter Sohn einer neuen Zeit — habe ich die Tafeln in Berlin und bei Sir Fr. Cook (von 1516 und 1517) erwähnt. Ähnlich aufgefaßte, nackte, weibliche Einzelfiguren in kleinerem Maßstabe werden im Museum zu Rovigo und in der Sammlung Schloß zu Paris (datiert 1520) bewahrt. Die Danaë in München, ein sorgfältig ausgeführtes Original von 1527, bildhauermäßig konzipiert, wirkt kalt und metallisch.

Die Zahl der Madonnen ist groß, namentlich der Madonnen in Halbfigur. Einige mit verwickelten Bewegungsmotiven und kunstreicher Zeichnung waren beliebt und wurden häufig kopiert. An der uns befremdenden Gemütskälte nahm man keinen Anstoß. Unter Gossaerts Madonnen ist ein schönes Original die eine Hälfte des Carondelet-Diptychons im Louvre (von 1517). Etwa gleichzeitig und kaum weniger ausgezeichnet eine Tafel in der v. Kaufmannschen Sammlung in Berlin.

Ungemein häufig in mittelmäßigen Kopien, im Original aber nicht nachweisbar, ist eine anspruchsvolle Komposition, in der das Christkind sich von dem Schleier der Mutter zu befreien sucht. Die meisten dieser Kopien von 1550 etwa zeigen denselben Stil. Sollte Paulus van Aalst, von dem van Mander erzählt, er habe außerordentlich gut verstanden, die Werke von Jan van Mabuse zu kopieren, ihr Autor sein? Die weichliche Stilart wäre dem Sohne Pieter Koecks zuzutrauen.

Ein anderer, beinahe ebenso beliebter Typus ist die Madonna mit einem Kinde, dessen Haar auffällig gescheitelt ist. Mehrere gute Repliken stehen auch in der Ausführung Gossaert nahe, wie die Tafel in Longford Castle und die der ehemaligen Sammlung R. Kann. Die Erscheinung der Mutter und des Kindes ist etwas porträtartig, und

man hat sich hier der Stelle bei van Mander erinnert, Gossaert hätte die Gattin und den Sohn seines Gönners, des Marquis de Vere, als eine Maria mit dem Christkinde gemalt. Das einigermaßen beglau⸗bigte Porträt der Marquise (in der Gardner⸗Sammlung zu Boston) widerspricht mindestens nicht der Kombination.

Eine fast vergessene Madonnentafel Gossaerts ward in der Beur⸗nonville⸗Sammlung versteigert und befindet sich in der Sammlung Max Wassermann in Paris.

Die Zahl der Bildnisse ist beträchtlich. Klar in der Form, oft mit stark bewegten Händen, selbstbewußt im Ausdruck, eng im Rah⸗men, in kräftiger Plastik auf neutralem Fond, imponieren diese Ar⸗beiten mehr als des Meisters Erfindungen. Die Modellierung ist kunst⸗voll, nicht so sehr mit tiefen Schatten, als durch scharf beobachtete Reflexe und kluge, zuweilen selbst übertreibende Zeichnung der Überschneidungen und Verkürzungen erzielt. In den großen Mu⸗seen, namentlich der Londoner National Gallery, im Louvre, in Ber⸗lin, Wien, Antwerpen sind die Beispiele leicht zu finden.

Die nicht gewöhnliche Aufgabe des Kindergruppenporträts hat Gossaert gelöst, als er die drei dänischen Königskinder auf einer Tafel vereinigte. Drei annähernd gleichwertige Exemplare dieses Bildes sind in England erhalten — in Hampton Court, Wilton House und Longford Castle. Den Vater dieser Kinder, Christian II. von Dänemark, hat der Meister gewiß gemalt. Der Kupferstich Jakob Bincks mit dem Porträt dieses Fürsten geht auf Gossaert, dem Stile nach zu urteilen, zurück.

Dem Hofe der habsburgischen Statthalterin stand Gossaert nicht so nahe wie sein Rivale Orley, doch zeigt schon die Verbindung mit dem Dänenfürsten, der Isabella von Österreich zur Frau hatte, daß man vom Hofe aus Gossaert gern beschäftigte. Orley war bequemer zur Verfügung und ersetzte (wie wir finden, unzureichend) den um 1525 tüchtigsten Porträtisten der Niederlande.

Justis Versuche, Porträts von Gliedern der habsburgischen Fa⸗milie von Gossaerts Hand nachzuweisen, sind fehlgeschlagen. Kürz⸗lich habe ich im italienischen Kunsthandel ein Frauenporträt ange⸗

troffen, das wie ein Original unseres Meisters aussieht und eine der Schwestern Karls V. darzustellen scheint. Die Porträtähnlichkeit mit dem am besten beglaubigten Bildnis der Dänenkönigin (in der Sammlung des Grafen Tarnowski) ist sehr groß, doch kommt neben ihr auch ihre Schwester Maria von Ungarn, deren bekannte Porträts aus weit späterer Zeit stammen, in Frage.

Gossaerts Zeichnung entwickelt sich im bewußten Gegensatz zu der niederländischen Tradition zur vollen, runden und breiten Form, zu einer schwungvollen Welligkeit mit reinen und klaren Grenzen. Frappierende Körperillusion ist ihm das höchste Ziel. Empfindung, Licht, Luft, Stoffcharakteristik, Farbenreiz werden geopfert. Gossaert sucht Schwierigkeiten und betont sie. Er bietet verblüffende Ansichten, ohne inhaltliches Motiv, bloß um es anders zu machen und seine Kunst zu zeigen. Seine Figuren erscheinen nicht selten erstarrt in exzentrischen Stellungen, weil seiner zergliedernden Gestaltung der Fluß der Bewegung entgeht.

Niemand war so wenig begabt, Visionen, Traum oder Spuk zu vermitteln. Mit Fanatismus dem Körperlichen hingegeben, war er für das Christliche verdorben und in diesem — negativen — Sinne wahrhaft „modern“, da er nur glaubte, was er sah, und nur sah, was er mit Händen greifen konnte.

Jan Joest

Eine einzelne Schöpfung, wie bedeutend sie sei, vermag gemeinhin nicht, die Persönlichkeit ihres Autors vollrund hervortreten zu lassen. Erst das Wiedererscheinen individueller Eigenschaften in anderen Arbeiten bestätigt und vollendet die Vorstellung.

Der Name Jan Joest wird überall genannt im Zusammenhange mit den Altarflügeln des Hochaltars zu Kalkar, allein die Einreihung des Meisters in den historischen Zusammenhang ist nirgends versucht worden, nachdem der Vorschlag, ihn mit dem Meister des Todes Mariä zu identifizieren, mit Recht abgelehnt worden war. Die Beurteilung des isolierten Altarwerkes kam 1904, da die Flügel in Düsseldorf ausgestellt waren, über allgemeines redensartliches Rühmen nicht hinaus.

Aus Kalkarer Urkunden ist ermittelt, daß Jan Joosten zwischen 1505 und 1508 das große Malwerk der beiden Flügel mit 20 Bildern, je 5 auf jeder Seite, ausgeführt hat. Soweit die Zahlungseintragungen eine Vorstellung ergeben, scheint der Maler zu der Arbeit von auswärts nach Kalkar gekommen zu sein und sich nach Erledigung des Auftrags fortbegeben zu haben. Allerdings ist man in einer Kalkarer Kriegerliste zum Jahre 1480 auf den Namen des Malers gestoßen. Die Veranlassung, ihn 1505 zu berufen, lag, wie man annimmt, in älteren Beziehungen des Meisters zu Kalkar. Vielleicht war er ein Sohn der Stadt.

Nun hat man in einer weit berühmteren Kunststätte, als Kalkar je gewesen ist, den Malernamen Jan Joest gefunden, nämlich in Haarlem. Und die Identifizierung des Haarlemers mit dem Kalkarer ist überall akzeptiert worden.

In der holländischen Stadt kauft Jan Joest 1510, also nach den Kalkarer Jahren, ein Haus, 1515 führt er einen Auftrag in der St. Bavo-

Kirche aus, 1519 wird er in dieser Hauptkirche bestattet. Die Haarlemer und die Kalkarer Daten passen aneinander. Vor 1505 aber ist Jan Joest nicht in Haarlem nachweisbar. Aus welcher Stadt er nach Kalkar gekommen sei, steht dahin.

In Palencia in der Kathedrale steht ein Altar, auf den, wie auf so viele denkwürdige Monumente des spanischen Bodens, C. Justi (Miszellaneen aus drei Jahrhunderten ... I, p. 329) die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Die Kirchenurkunden nennen als den Maler einen Juan de Holanda. Justi, der das Altarblatt beschreibt, wirft die Frage auf, wer dieser holländische Jan sei, er denkt an Jan Mostaert. Jan Mostaert aber, dessen Kunst wir kennen gelernt haben, kommt nicht in Frage. Ein Blick auf die Bilder in Palencia genügt dem, der den Kalkarer Altar kennt, die Stilübereinstimmung wahrzunehmen. Und wer dem Eindruck nicht traut, wird zugestehen, daß die Wahrscheinlichkeitsrechnung für die Identifizierung spricht.

Der Kalkarer Jan Joosten ist wahrscheinlich niemand anders als der Haarlemer Jan Joest; auf ihn würde also der Name Juan de Holanda passen. Daß ein Jan aus Holland in Palencia stilistisch dem Kalkarer Altar Verwandtes geschaffen habe, ohne mit Jan Joest identisch zu sein, ist um so unwahrscheinlicher, wie Beziehungen zwischen Spanien und Holland vergleichsweise selten sind. Mit der Identifizierung ist eine erfreuliche Bestätigung der Kalkarer Urkunden und des Zusammenhangs der Kalkarer mit den Haarlemer Urkunden gewonnen.

Der Altar in Palencia ist — immer nach Justi — „1505 in Brüssel bestellt" von Juan de Fonseca. Merkwürdigerweise fallen die Aufträge für Kalkar und für Palencia zeitlich zusammen. Daraus ergeben sich Schwierigkeiten, aber keineswegs unüberwindliche. Jan Joest kann, ehe er nach Kalkar ging, in Brüssel gelebt haben, er kann nach Brüssel gerufen worden sein, um von dem Spanier, der dort in diplomatischer Mission zu tun hatte, den Auftrag entgegenzunehmen. Lautet die Inschrift, was ich nicht kontrollieren kann, wirklich: „1505 bestellt", so ist es allerdings nicht leicht, zu glauben, daß Jan Joest, ehe er nach Kalkar ging, Zeit gefunden habe, den Auftrag auszu-

JAN JOEST



Kalkar, Nicolaikirche

DIE TAUFE CHRISTI



führen. Und die Vorstellung, daß er während der Kalkarer Jahre an den Tafeln für Palencia gearbeitet habe, ist unbequem. Vielleicht zog er die Ausführung hin bis nach der Kalkarer Zeit. Vielleicht aber besagt die Inschrift, daß der Altar 1505 fertig war, also vor dem Kalkarer ausgeführt wurde. In Justis Baedeker-Einleitung ist der Altar übrigens 1507 datiert.

Vor den Kalkarer Flügeln kann nur ein konstruierender Gelehrter, nicht aber ein unbefangener Beobachter, an Geertgen erinnert werden. Die Haarlemer Überlieferung, die Nachwirkung Geertgens, wird in Jan Mostaerts Werken offenbar, nicht aber in Jan Joests. Die Stilstufe ist eine andere, die Quelle dieser Kunst nicht bekannt, was ja bei der Spärlichkeit erhaltener holländischer Monumente aus dem 15. Jahrhundert uns nicht wundernehmen kann. Wir dürfen deshalb den Meister noch nicht für ein Originalgenie halten. Weit vorn unter den Malern, die Neues suchen, steht Jan Joest immerhin. Wir sind im Anfang des 16. Jahrhunderts, das stilistisch Nächste aber ist in den Schöpfungen des Joos van Cleve, der 1511 in Antwerpen Meister wurde, und in den ältesten Arbeiten Barthel Bruyns, der 1505 erst 12 Jahr alt war, zu finden. Den Anklang an die Art des Meisters des Todes Mariä hat namentlich Eisenmann betont, der sich verführen ließ, die beiden Personen zu verschmelzen, den Zusammenhang mit Bruyn hat Firmenich-Richartz zutreffend erkannt.

Wir stehen etwa auf der Stufe Hans Holbeins des älteren, nur daß die breite und malerische Haltung des Niederländers zu der mehr zeichnerischen des Süddeutschen im Gegensatz ist. Gemeinsam ist die sorglose Auflockerung der überlieferten Stilstrenge, das schroffe Nebeneinander lebenswahrer porträtmäßiger Köpfe und maskenhaft leerer Idealköpfe. Die Neigung zu kräftiger Bewegung verpufft und führt nicht zu straffer, dramatisch eindringlicher Gestaltung. Die Konstruktion der Figuren ist unsicher, wenn freilich die weiche und blühende Farbe, der Wirklichkeitssinn in der Wiedergabe nebensächlicher Einzelheiten und der Reiz des Lichtwechsels innere Schwächen glücklich verdeckt.

Die Auffassung ist eher behaglich bürgerlich, zuweilen selbst

humoristisch, als würdevoll oder kirchlich repräsentativ. Drollige Kinderstubenmotive und Karikaturen, die, wo irgend Gelegenheit sich bietet, eingeführt werden, offenbaren, daß dieser Ahnherr holländischer Porträt=, Landschafts= und Genremalerei mit dem Kirchenbild als einer ihm nicht genehmen Aufgabe sich abgefunden hat.

Die schlecht verkürzten Apostel mit Theaterbärten sind ebenso flaue Gebilde, wie der weichmütige Heiland, während die Nebenfiguren mit eingeschlitzter Augenöffnung, starkem sinnlichem Mund durch individuelle Naturwahrheit frappieren. Die Hände sind auffallend groß, mit langen, knochigen und beweglichen Fingern. Die Kinder, Frauen und jugendlichen Männer haben oft eine aufgestülpte Nase, die einen komischen, kecken oder vulgären Eindruck macht.

Die Bildfläche in Palencia ist in ungewöhnlicher Art aus acht Tafeln, acht Darstellungen zusammengesetzt — rechts und links je drei, in der Mitte je zwei übereinander. Die Haupttafel in der Mitte unten ist nach Ausdehnung und Figurenmaßstab doppelt so groß wie die übrigen. Die Szenen sind durch kräftig profilierte, gotische Rahmung voneinander geschieden. Die herrschende Komposition in der Mitte, einfach, edel und gefühlvoll wie kaum etwas im Kalkarer Altar, ist eine Gruppe des Evangelisten Johannes, der, hinter Maria stehend die trauernde und knieende Gottesmutter stützt. Rechts kniet der Stifter Juan de Fonseca. Die kleineren Tafeln stellen dar, von links oben nach unten:

1. Christus als Kind im Tempel disputierend. Ein perspektivisch kühn konstruierter Innenraum mit konsequent durchgeführter Beleuchtung, überraschendem Helldunkel.
2. Die Flucht nach Ägypten.
3. Die Darbringung im Tempel. Diese Szene ist auch im Kalkarer Altar dargestellt.
4. (In der Mitte oben) Die Kreuztragung.
5. (Rechts oben) Die Kreuzigung Christi.
6. Die Beweinung Christi.
7. Die Grablegung.

Nur nach Stilvergleichung zu urteilen, erscheint der Altar in Palencia etwas altertümlicher als der Kalkarer. Ich bin danach geneigt, zu glauben, daß er 1505, ehe Jan Joest sich nach Kalkar wandte, fertiggestellt war. Die allermeisten Kompositionen in Palencia sind ruhiger, minder zerfahren als in Kalkar, die Typen sind würdiger, die Ausführung gleichmäßiger.

Ein dem Palencia-Altar stilnahes Bild von Jan Joest mit bemerkenswert origineller Komposition befindet sich in Sigmaringen — die Beweinung Christi. In der Mitte Maria mit dem Leib Christi, die ähnlich wie Gottvater in alten Trinitätsdarstellungen den Sohn hält, links Johannes die Last stützend, rechts Magdalena, den linken Arm des Heilands haltend. Das Ganze weich malerisch gegen dunkle Mittelgrundslandschaft gestellt. Im Katalog der Sigmaringer Galerie wird dies Bild unter Nr. 72 (Sammlung Weyer 149) nach Scheibler und Eisenmann für ein Frühwerk Bruyns erklärt.

Eine zu Jan Joest führende Spur ist in der v. Kaufmannschen Sammlung in Berlin zu verfolgen. Dort hängt das bekannte Werk von Bruyn mit dem Datum 1516, eine Geburt Christi mit kunstvoll durchgeführter Beleuchtung. Ein vergleichender Blick auf die Geburt Christi im Kalkarer Altar, wo die knieende Maria ähnlich ist, lehrt, daß Bruyn 1516 (er war damals 24 Jahre alt) in sklavischer Abhängigkeit zu Jan Joest stand.

Bruyns Komposition ist entnommen. Sie kommt anderswo vor. In der Sammlung v. Kaufmann ist eine zweite Geburt Christi, die, in der Ausführung ziemlich schwach, mit Bruyn nichts zu tun hat, aber alle wesentlichen Motive der Bruynschen Tafel wiederholt — im besondern die Gruppe der knieenden Engel, die Kopf an Kopf hinter dem Lager des Kindes und seitlich rechts davon geordnet sind. Nach dem Stileindruck beider Wiederholungen in der v. Kaufmannschen Sammlung bin ich überzeugt, daß ein verschollenes Bild Jan Joests diesen Gestaltungen zugrunde liegt.

Barthel Bruyn war 1508, als Jan Joest von Kalkar fortging und sich wahrscheinlich sogleich nach Haarlem wandte (1510 war der Meister gewiß in Haarlem), erst 15 Jahre alt. Wahrscheinlich lernte

er in der holländischen Stadt zwischen 1510 und 1515. Der Name Bruyn kommt in einer Haarlemer Urkunde 1490 vor. Vielleicht war der Maler Bruyn, der 1490 für die St. Bavo-Kirche dort arbeitete, der Vater Barthels.

Der sog. Meister von Frankfurt hat das verschollene Bild von Jan Joest, das wir aus der anonymen Kopie bei Frau v. Kaufmann kennen, ziemlich genau kopiert, in einer Tafel des Museums in Valenciennes (ausg. Paris, expos. d. primitifs Français, Nr. 115, Phot. Giraudon). Der Meister von Frankfurt war älter als Barthel Bruyn, wahrscheinlich in Antwerpen schon gegen 1500 tätig. Seine Unselbständigkeit und Neigung, fremde Kompositionen zu übernehmen, ist auch sonst zu beobachten. Er mag, ohne Schüler Jan Joests gewesen zu sein, sich der Vorlage bedient haben. Daß Jan Joest im Süden der Niederlande direkt oder mittelbar eine Wirkung übte, ist nicht unmöglich. Hielt er sich doch um 1505, falls die Palencia-Inschrift glaubhaft ist, in Brüssel auf.

Joos van Cleve ist mit Jan Joest verwechselt worden, und die Stilverwandtschaft des Meisters von Cleve mit Bruyn ist oft betont worden. Am bequemsten ordnet sich das Verhältnis, wenn man Bruyn und Joos van Cleve als Mitschüler bei Jan Joest betrachtet, das ihnen Gemeinsame von dem gemeinsamen Lehrer ableitet. Joos war etwas älter als Bruyn. Er beginnt als Meister 1511, wenn nicht einige Jahre früher, vielleicht 1507, tätig zu sein, Bruyn erst 1515. Joos kann sehr wohl, wenn anders er bei Jan Joest gearbeitet hat, um 1506 in Kalkar gewesen sein. Da Cleve nicht weit von Kalkar entfernt liegt, ist diese Verbindung nicht unwahrscheinlich.

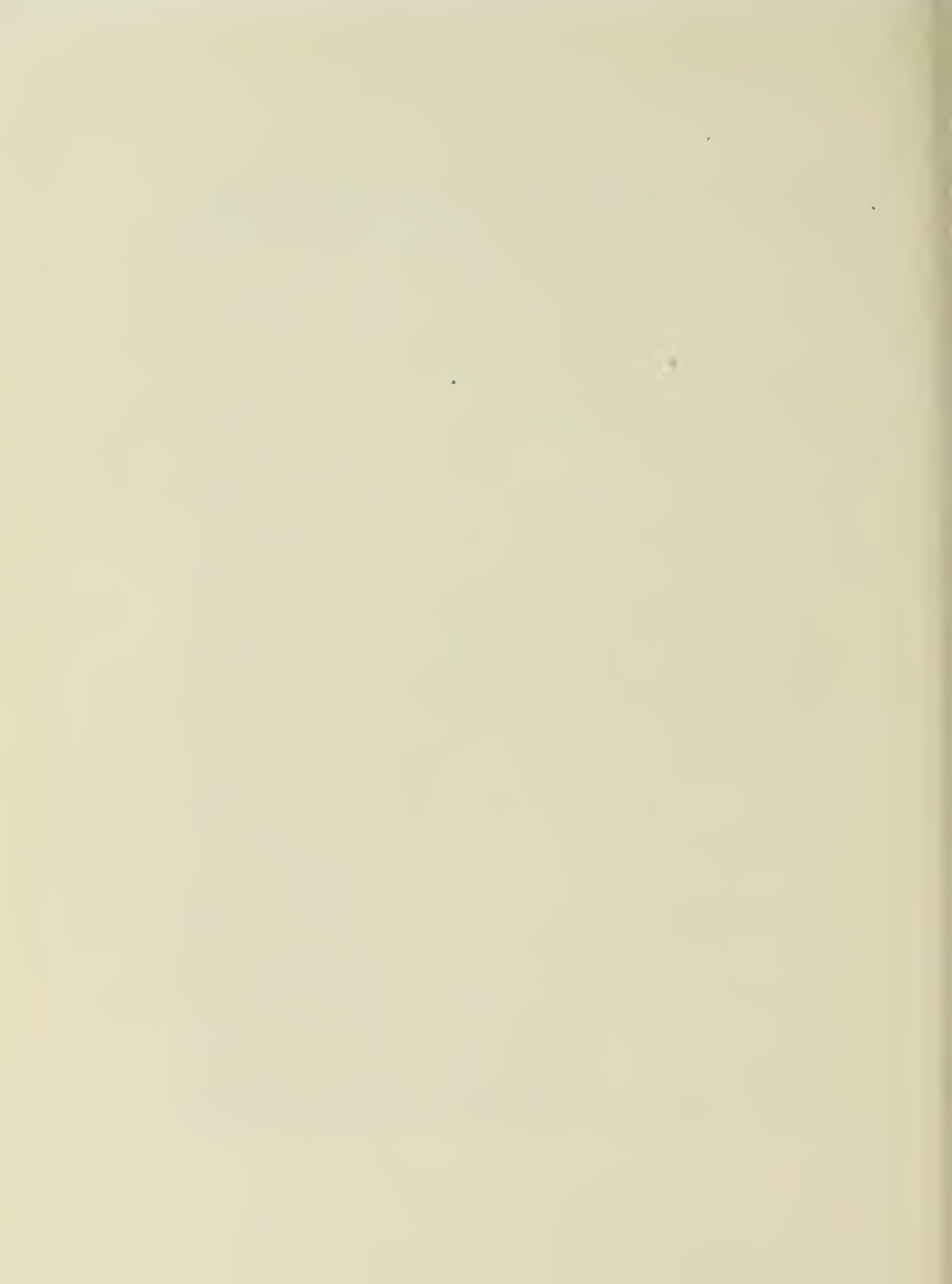
In der v. Bissingschen Sammlung zu München wird eine kleine Geburt Christi bewahrt, die, ohne eine Wiederholung des konstruierten Urbildes zu sein, viele Züge mit ihm gemeinsam hat, so die Hände Mariä, die Lage des Kindes, an Qualität aber alle verglichenen Tafeln, auch die von Bruyn und vom Frankfurter Meister, weit überragt. Diese Tafel ist gewiß ein Original und, wie ich glauben möchte, ein Original von Jan Joests Hand. Die gut erhaltenen Partieen, besonders die fliegenden Engel oben, sind höchst meisterhaft. Die Köpfe

JAN JOEST



Sigmaringen, Fürstl. Sammlung

DIE BEWEINUNG CHRISTI



Josephs und der Maria sind nicht tadellos erhalten, deshalb wohl etwas fremdartig.

Die Ausstrahlung der nicht genügend geschätzten Kraft Jan Joests erscheint vielfach und reicht weit. Der Mittelpunkt liegt wohl inner≈halb der holländischen Grenzen, wenngleich die Herkunft des Malers im Dunkeln bleibt. In Kalkar, vielleicht in Brüssel und in Haarlem tätig und für Palencia, wirkt Jan Joest nach Antwerpen hin (Meister von Frankfurt, Joos van Cleve) und nach Köln (B. Bruyn).

Die Fäden, die seine Kunst mit der älteren holländischen verbin≈den, sind nicht sichtbar. Wenn man aber eine Entwicklung der hol≈ländischen Malerei zu konstruieren wagt, das Wachsen der Eigenschaf≈ten, die im 17. Jahrhundert als spezifisch holländisch siegreich hervor≈treten, aufzeigt, dann wird Jan Joest zwischen Geertgen und Jan van Scorel zu einem unentbehrlichen Kettengliede.

Jan Mostaert

Solange wir van Manders Mitteilungen vertrauen, erfreuen wir uns einer ziemlich inhaltreichen Biographie Jan Mostaerts. Gerade in Haarlem hat sich van Mander mit Eifer umgetan, hier wurden ihm in mehreren Häusern Bilder von den alten Meistern gezeigt, und hier stieß er auf eine lebendige Überlieferung in Bezug auf Jan Mostaert. Soweit dieses Malers Wirksamkeit mit Haarlem verbunden war, ist van Manders Bericht vertrauenswürdig. In der vita Ouwaters beruft sich van Mander auf einen ehrlichen alten Mann, den Maler Albert Simonsz, der 1604 erzählt habe, er sei vor 60 Jahren, also 1544, Schüler des damals etwa 70jährigen Haarlemers Jan Mostaert gewesen. Wir kämen auf 1475 etwa mit dem Geburtsdatum. In der Mostaert-Biographie selbst sagt van Mander, 1555 oder 1556 in hohem Alter sei der Maler gestorben. Zwei, von Willigen (Les artistes de Haarlem) publizierte, in neuerer Zeit nicht beachtete, Urkunden bestätigen diese Daten. 1500 schon erhält Mostaert einen Malauftrag in Haarlem, war also damals schon als Meister dort tätig. In hohem Alter verläßt er die Stadt, „wo er bis jetzt gewohnt" habe. Wahrscheinlich stammt das meiste, was van Mander weiß, aus dem Munde des Mostaert-Schülers Simonsz, also aus guter Quelle. Aus der für die Biographie Geertgens wertvollen Versicherung dieses Zeugen, Mostaert (obwohl schon um 1475 geboren) habe Geertgen nicht mehr gekannt, schließen wir, Mostaert hätte Geertgen kennen müssen, wenn Geertgen nur lange genug gelebt hätte. Also scheint Mostaert nicht nur in Haarlem geboren, gegen Ende seines Lebens (um 1544) dort gelebt und gelehrt zu haben, sondern ebendort auch gelernt zu haben. Er erscheint mit der Haarlemer Kunstübung fest verknüpft. Dem entspricht die Angabe, er sei in sehr jungen Jahren Schüler eines tüchtigen Malers, des Jacob von Haarlem, gewesen, der den Kornträger-

Altar in der großen Kirche dort geschaffen habe. Von diesem Jacob wissen wir weiter nichts, wenn anders wir nicht hypothetisch wagen, einen stilkritisch zwischen Geertgen und Mostaert gestellten Anonymus mit ihm zu identifizieren.

Van Mander spricht mit hoher Achtung von den feinen Sitten und der Höflichkeit Mostaerts, der einem alten vornehmen Geschlecht entsprossen sei. Wie eine Episode schiebt sich in die lange Haarlemer Wirksamkeit eine Zeit höfischen Dienstes. 18 Jahre lang, behauptet van Mander, wahrscheinlich eine Aussage des alten Simonsz wiederholend, sei Mostaert als Maler der Statthalterin Margarete tätig gewesen, überall verweilend, wo die Fürstin Hof gehalten hätte. Leider ist es nicht gelungen, urkundliche Bestätigung zu dieser Angabe zu finden, und der Meistername kommt in den Verzeichnissen der Gemälde, die Margarete besaß, nicht vor. Die Tochter Maximilians war von 1506 bis 1529 (ihrem Todesjahre) Statthalterin der Niederlande. Zwischen 1518 etwa und 1529 war van Orley ihr Hofmaler, zwischen 1510 und 1515 Jacopo de'Barbari. Die einzige höfische Urkunde, die sich auf Jan Mostaert zu beziehen scheint, ist ziemlich dunkel. 1521 wird gezahlt „a ung painctre qui a présenté à Madame une paincture de feu Notre Seigneur de Savoye faict en vif, nomme Jehan Masturd: XX philippus." Unter dem Dargestellten kann niemand anders als Philibert von Savoyen, Margaretes schon 1504 verstorbener Gatte, verstanden werden. Nimmt man den Wortlaut ernst, so wäre Mostaert vor 1504, also in jungen Jahren, dem Gemahl Margaretes nahe gewesen. Daß er 17 Jahre nach dem Tode Philiberts ein nach dem Leben gemaltes Bildnis dieses Fürsten der Witwe verkauft, ist schwer zu erklären und verträgt sich schlecht mit der Angabe, er sei 18 Jahre lang in ihren Diensten tätig gewesen.

Van Mander sah in Haarlem und im Haag eine ganze Reihe von Mostaerts Werken und beschreibt sie. Die meisten wurden ihm im Hause des Niclaes Suyker, Schulzen der Stadt Haarlem, gezeigt. Suyker war ein Enkel Mostaerts, der vermutlich zuverlässigen Bericht über den Ahnherrn, die Aussage des Simonsz ergänzend oder bestätigend, zu bieten vermochte.

Die Kunstkritik hat Schritt für Schritt das Werk eines Meisters zusammengebracht, dessen Identität mit Jan Mostaert, für die G. Glück als der erste eintrat, um so sicherer wurde, je mehr Bilder hinzukamen. Vieles aus van Manders Text paßt zu den Schöpfungen des Malers, den man, als seine Persönlichkeit deutlich zu werden begann, den „Meister mit dem Reichsherold" nannte. Wir stoßen im Werke des Anonymus auf eine Beziehung zu Haarlem, da in einem ziemlich schwachen Triptychon, das zum mindesten seiner Stilart sich anschließt, Geertgens Haarlemer Beweinung Christi kopiert erscheint.

Vornehme Persönlichkeiten, die nach van Manders Bericht sich gern von Margaretes Hofmaler porträtieren ließen, sind nicht selten in dem zusammengefügten Werke. Wir stoßen auf Glieder der ersten holländischen Geschlechter, der Alkemade, Bronckhorst und Wassenaer. Das Frauenbildnis zu Würzburg stellt Justine van Wassenaer dar, wie Frl. Dr. Ring (Repertorium f. Kstw. XXXIII S. 418) nachgewiesen hat. Mindestens in Kopien erhalten ist das Porträt des Gatten dieser Dame, des Jan van Wassenaer. Höfische, repräsentierende Würde ist fast allen Bildnissen des vermeintlichen Mostaert eigen.

Unter den Bildern Mostaerts im Hause des Haarlemer Schulzen nennt van Mander ein Porträt der Gräfin Frau Jakoba. Gemeint ist Jacobäa von Bayern, die in Holland herrschte, aber keineswegs zu Mostaerts Lebzeiten, sondern ein Jahrhundert früher. Der Meister hat ein älteres Vorbild kopiert, etwa für ein holländisches Stadthaus, wo man Bildnisse der Landesfürsten reihenweise aufzustellen wünschte. Die Züge der Jacobäa sind uns nicht nur aus einer Nachzeichnung in dem Porträt-Kodex von Arras bekannt, sondern auch aus einer Originalzeichnung in Frankfurt a. M., die man dem Jan van Eyck zuzuschreiben wagen darf. In Kopenhagen aber, in der Galerie, wird ein Gemälde dieser fürstlichen Dame bewahrt, das sich im Stil den Arbeiten des vermeintlichen Jan Mostaert anschließt.

Mehr noch: das seltsamste Stück, das in van Manders Bilderliste vorkommt, ist im „Werke" unseres Meisters nachweisbar, nämlich

JAN MOSTAERT



Ehemals Berlin, Sammlung Hainauer

BILDNIS EINES HERRN VAN BRONKHORST



„eine westindische Landschaft mit vielem nacktem Volk, einer bizarren Klippe und fremdartigen Häusern und Hütten“. In einer holländi- schen Privatsammlung hat E. Weiß (Zeitschr. f. b. Kst. 1909/10 S. 215) ein Bild, auf das diese Beschreibung paßt, gefunden, und es zeigt den Stil, den wir als den Stil Jan Mostaerts anzusehen, Gründe übergenug haben. Das erhaltene Bild mag nicht identisch sein mit dem, das van Mander sah und das ihm unvollendet vorkam, aber wie es leicht denkbar ist, daß Jan Mostaert mehr als eine westindische Landschaft gemalt hat, ist es unwahrscheinlich, daß außer ihm jemand um 1520 auf dieses abseitige Thema verfallen sei. Von van Mander wird aus- führlich ein Selbstbildnis Jan Mostaerts beschrieben. Das Besondere, eine ungewöhnliche Zutat, sind kleine Figuren im Grunde, Christus als Richter im Himmel, der Maler nackt knieend, ein Teufel mit dem Sündenregister und ein fürbittender Engel. Dies Selbstporträt oder überhaupt ein Bildnis mit solchem Nebenmotiv ist zwar nirgends entdeckt worden, aber der Gebrauch, die Hintergrundslandschaft der Bildnisse, besonders die Lüfte, mit kleinen, sinnvollen Figuren zu beleben, fällt auf als Eigentümlichkeit unseres Meisters. Am be- liebtesten als kleinfigurige, erzählende Beigabe ist die Darstellung, wie die Sibylle den Kaiser Augustus auf die Marienerscheinung im Himmel weist. Diese Hintergrundszene ist sichtbar in dem Bildnis eines älteren, kahlköpfigen Herrn in der Galerie zu Kopenhagen (Nr. 238 a), in dem Männerporträt der Brüsseler Galerie, wo eine Fülle bezugreichen Kleinkrams an Figürchen und Tieren beigefügt ist, und in einem etwas verriebenen Frauenporträt im Depot des Ber- liner Kaiser-Friedrich-Museums. Der Landschaft in dem Bildnis eines jugendlichen Mannes zu Liverpool ist eine figurenreiche Szene aus der Hubertus-Legende eingefügt.

Jan Mostaert war viele Jahrzehnte mit gleichmäßiger Gewissen- haftigkeit tätig, er erlebte zwischen 1500 und 1553 Wandlungen des Geschmacks, wurde aber nicht in der Tiefe von neuen For- derungen berührt. Im Kern blieb seine bunte und zaghafte Ge- staltung auf der Stufe von 1500. Konservativ erscheint er zumal, wenn man Jacob Cornelisz von Amsterdam oder die beiden Ley-

dener Maler Engelbrechtsen und Lucas van Leyden vergleichend betrachtet.

Rücksichtnahme auf die Wünsche vornehmer Auftraggeber, die saubere, sachlich richtige und vollständige Wiedergabe der Kostümeinzelheiten, Korrektheit des Heraldischen forderten, verleiht den Bildern einen Zug kleinlicher Pedanterie. Während seine Zeitgenossen in Leyden und Amsterdam mit einer derben, pastosen oder breiten und tuschigen Malweise sich fortschrittlich fühlen, hält Jan Mostaert an einem vorsichtigen, wohlgeglätteten Vortrage fest und opfert die die Lokalfarbe nicht der Tendenz nach Harmonie, nach Helldunkelwirkung oder überhaupt einer auf das Bildganze gerichteten Gestaltungsabsicht.

Das Hauptwerk des Meisters, ausgeführt für den Haarlemer Schöffen Albert van Adrichem, der Flügelaltar mit der Kreuzabnahme im Mittelfelde, der aus der d'Oultremont-Sammlung in die Brüsseler Galerie gelangt ist, wenngleich eine stupende Leistung, enthüllt seine innere Armut weit leichter als die bescheideneren Werke und ist bei aller Pracht und allem Aufwand peinlich kahl und leer. In der Komposition des Mittelbildes beschwört der Meister die ihm gefährlichste Vergleichung, indem er von dem Vorbilde der Rogierschen Escurial-Tafel, die er im Original oder in einer der vielen Nachahmungen kennen gelernt hatte, nicht losgekommen ist. Die ernste Wirkung von dem Ganzen bleibt aus. Das Auge sucht einen festen Punkt in der gleichmäßig nüchternen Taghelle, in dem dichten Beieinander formal gleichwertiger Figuren und wird überall festgehalten durch peinlich virtuose Naturwahrheit in gleichgültigen Details, namentlich im Stofflichen. Die Ausdauer und Gewissenhaftigkeit Mostaerts bringen ein Kunststück zustande. Wenn der Meister, wie ich zu fühlen glaube, in diesem seinem Hauptwerke mit Quentin Massys in Wettstreit trat, nicht nur dem Kompositionsprinzip, sondern auch der Auffassung Quentins sich anzuschließen suchte, so hat er an Stelle der tiefen pathetischen Beseelung eine bald gleichgültige, bald süßliche Empfindung gesetzt, und in den Faltenzügen für Quentins melodisch feierlichen Schwung eine eintönige weichliche Welligkeit.

Die Manier der Stoffbehandlung, die jede Schärfe und Eckigkeit vermeidet, mit schematischen Schlangenlinien arbeitet, bleibt überall das zuverlässigte Merkmal des Meisters. Seine großen, leeren, kugelig gedrechselten Männerköpfe mit niedrigen, zurückweichenden Stirnen und flach liegenden Augen erscheinen frontal oder in reinem Profil. Verkürzungen mißlingen. Der Ausdruck geht nicht über eine — etwas bonzenhafte — Würde hinaus.

In kleineren Tafeln findet Mostaert Aufgaben, die seiner dünnen und preziösen Kunst bequemer liegen, wo er mit sauberer Genauigkeit exzelliert und sein Talent nicht aufzublasen braucht. Ein erfreuliches Beispiel ist die zierliche Anbetung der Könige im Rijksmuseum zu Amsterdam. Die Vielgliedrigkeit und Kleingliedrigkeit erwirken in solchen Bildern eine spielerische Lebendigkeit. In der Londoner National Gallery ist eine winzige und deshalb nicht beachtete Arbeit Mostaerts, das Haupt des Täufers mit Engeln, die geradezu geistreich erscheint.

Charakteristisch für die Formensprache des Meisters ist überall die schwache Ausbildung des Rumpfes bei langen Extremitäten, dem entsprechend eine Hand mit verkümmerter Fläche und vergleichsweise langen Fingern. In der stets mit vielen Motiven kleinlich belasteten Hintergrundslandschaft fehlt an den Bergen und Ruinen selten eine dünne federige Vegetation. Das Laub der Bäume im Mittelgrund erscheint zumeist kreisrund geschlossen. Wenn wir an Zeitgenossen wie Orley oder Lucas van Leyden denken, erwarten wir im Schaffen Mostaerts, das sich auf sechs Jahrzehnte erstreckte, so tiefe Wandlungen, daß zwischen Beginn und Ende kaum noch der Zusammenhang zu spüren wäre. Die ziemlich lange Kette von Werken, die wir von Mostaert besitzen, mag weder bis zum Anfang noch bis zum Ende reichen, dehnt sich aber doch wohl über eine beträchtliche Zeitspanne. Wir wagen die Bilder im Groben zeitlich zu ordnen, stoßen aber nicht auf Änderungen der Richtung. Die Stileinheitlichkeit bleibt im wesentlichen bewahrt.

Das am meisten altertümliche Werk, das ich Mostaert zuschreiben zu dürfen glaube, ist die Tafel mit der Wurzel Jesse aus der römischen Stroganoff-Sammlung (58×87 cm, abg. u. a. bei Dülberg, Frühhol-

lander in Italien, Tf. 5, mit der Bestimmung: „Schule des Geertgen"). Dieses Bild mag um 1500 entstanden sein. Die Gestaltung ist dekorativ, schillernd und brilliert mit geckenhaftem Kostümaufwand. Der Anklang an Geertgen kann nicht überraschen.

Etwa ein Jahrzehnt später mag das Alkemade-Triptychon entstanden sein, das sich zurzeit im Bonner Provinzialmuseum befindet (Sammlung Wesendonck, Düsseldorfer Ausst. 1904, Tf. 59).

Um 1520 lassen sich mehrere der Bildnisse dem Kostüm nach ansetzen. Das Porträt Jan van Wassenaers im Louvre (oder doch das Original davon) muß zwischen 1516 und 1523 entstanden sein.

Um 1510 eine kleine Tafel mit Christus vor Pilatus, die nirgends erwähnt ist und aus dem Besitze des Sir John Ramsden kürzlich in den Londoner Kunsthandel gekommen ist.

Etwas jünger ein anderes, bisher unbekanntes Bild des Meisters, eine kleine Ecce-homo-Darstellung in Northwick-Park.

Aus Northwick-Park, wo ehemals noch weit mehr altniederländische Merkwürdigkeiten zu finden waren als heutzutage, stammt auch die große figurenreiche Kreuzigung unseres Meisters, die Herr Johnson in Philadelphia besitzt, eine Szene voll Hast und Unruhe. Diese Arbeit möchte ich für ziemlich spät (gegen 1530 entstanden) halten. Die vergleichsweise freie und asymmetrische Anordnung, die auf dramatischen Effekt gerichtete Absicht, die Stufung des Figurenmaßstabes, durch die eine unerwartete Raumtiefe geschaffen wird, scheinen auf spätere Entstehungszeit zu deuten. Von dem Massysschen Vorbild, das den Oultremont-Altar beherrschte, ist nichts mehr zu spüren.

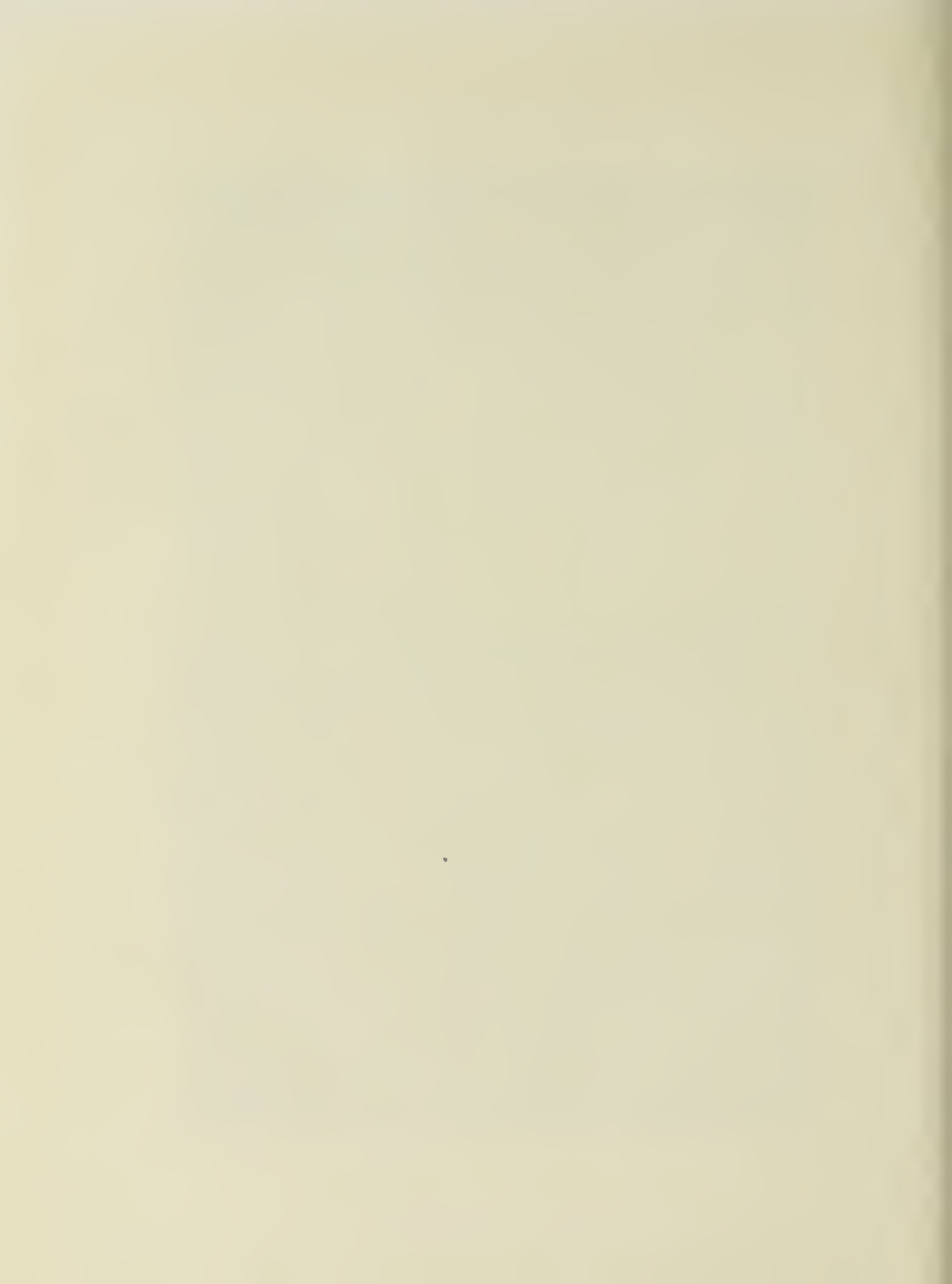
Unter die späten Arbeiten rechne ich die große Landschaft mit dem hl. Christoph in dem musée Mayer v. d. Bergh zu Antwerpen, ein Bild, das vielleicht identisch ist mit einem Stück, das van Mander bei Jan Claesz im Haag gesehen hat und das er also erwähnt: ein St. Christoph in einer Landschaft ein großes Bild. In der Konstruktion der Landschaft steht der Meister hier etwa in der Mitte zwischen Patinir und Pieter Bruegel. Der plumpe Kopf des Heiligen ist unglücklich verkürzt.

JAN MOSTAERT



Philadelphia, Sammlung Johnson

DIE KREUZIGUNG CHRISTI



Mit einigen Arbeiten, die wir unserem Maler stilkritisch zuschreiben, kommen wir dem Hofe der habsburgischen Statthalterin wenigstens nahe. Im Prado wird ein Männerporträt bewahrt, das, vielleicht nur eine Kopie, doch charakteristische Merkmale der Mostaertschen Gestaltung, namentlich in den Faltenlinien und den Landschaftsmotiven, aufweist. Und dieses Porträt stellt Philibert von Savoyen, den früh verstorbenen Gatten Margaretes dar. Freilich macht das Kostüm, das eher für 1520 als für die Zeit vor 1504 paßt, einige Schwierigkeit.

Ein anscheinend zart ausgeführtes Porträt im Stile Mostaerts, das ich nur aus dem Lichtdruck eines Lepkeschen Auktionskataloges kenne (12. Dez. 1888 Nr. 51 „Holbein") und dessen Schicksal mir unbekannt geblieben ist, scheint den König Ferdinand etwa zwanzigjährig darzustellen, also einen Neffen Margaretes. Schlagend ist die Porträtähnlichkeit nicht.

Schließlich klingt Mostaerts Stil an in einer Altartafel im Nationalmuseum zu Kopenhagen, das eine Stiftung Christian II. von Dänemark und seiner Gattin Isabella (um 1518) ist. Isabella aber war eine Nichte Margaretes.

Die Tafel in Kopenhagen ähnelt in der Anlage, der Kompositionsidee, dem Alkemade Triptychon. Die fürstlichen Donatoren nehmen vorn die ganze Breite der Tafel in Anspruch, während die traditionellen Bestandteile des Jüngsten Gerichts, der Weltrichter, Michael, die Seligen und Verbannten, wenn auch nicht so staffagehaft wie in dem Altarbild der v. Wesendonckschen Sammlung, so doch beiseite gerückt und notdürftig untergebracht erscheinen.

Wir verdanken Gr. Ring den glücklichen Nachweis, daß ein im Inventar des Kunstbesitzes der Statthalterin genau, aber ohne Meisternamen beschriebenes Bild von Jan Mostaert herrührte (Biermanns M. f. K. VII, Nr. 7). Die Beschreibung trifft zu auf einen Christus als Schmerzensmann im Museo civico zu Verona, ein Gemälde, das ich vor Jahren dem Meister zugeschrieben hatte. Es gibt davon eine gleichwertige Replik in der Sammlung S. Wedells zu Hamburg (früher bei M. Colnaghi zu London), das ebenso wohl wie das Vero-

neser Exemplar mit demjenigen im Besitze Margaretes identisch sein könnte.

Außer diesen Halbfiguren des leidenden Heilands mit dem Engelkranze auf rotem Grund hat Jan Mostaert den etwas wehleidigen Schmerzensmann ohne die für ihn charakteristische Zutat kleiner Figuren mehrfach dargestellt. Zu dem Exemplar aus der Sammlung Willett, das 1902 in Brügge war (Nr. 338, Pigmentdruck Bruckmann), nenne ich eine davon wenig abweichende Gestaltung im Provinzialmuseum zu Burgos. Eine dritte war in der Sammlung Lanfranconi (Auktion 1895, Nr. 46), eine vierte bei Herrn v. Stolk im Haag.

Kompositionen mit lebensgroßen Figuren schienen im Werk des Meisters zu fehlen. Das hat mich früher ein wenig stutzig gemacht, weil van Mander von zwei Stücken mit Halbfiguren in Lebensgröße spricht, mir aber bei der offenbaren Neigung zum Kleinfigurigen solche Bemühungen des Meisters nicht recht vorstellbar waren.

Seit kurzem kenne ich aber eine Tafel mit Halbfiguren in Lebensgröße von Mostaert, die sogar gegenständlich mit einem der von van Mander erwähnten Werke übereinstimmt, nämlich eine Ecce-homo-Darstellung, ein nicht makellos erhaltenes Stück, das im Kunsthandel zu London aufgetaucht ist. Identisch mit dem beschriebenen Bild ist es leider nicht. Wenigstens zeigt der Häscher, der Christus hält, keinen „bepflasterten Kopf".

In der Münchener Sammlung Dr. Oertels wird von unserem Meister eine ziemlich große Tafel mit halb lebensgroßen ganzen Figuren — Abraham und Hagar — bewahrt. Auch dieser Gegenstand kommt in van Manders Liste vor, doch dürfen wir auch hier nicht identifizieren, weil van Mander von Halbfiguren spricht.

Wenn auch der Text der in Haarlem gefundenen Archivnotiz, Mostaert habe die Vaterstadt Haarlem bei hohen Jahren verlassen, wo er bis dahin gewohnt hätte, dafür zu sprechen scheint, daß seine Kunst rein holländisch und auf Haarlemer Boden hochgewachsen sei, so zeugt der Stilcharakter dagegen und bestätigt van Manders Angabe vom Hofdienst im Westen. Verglichen namentlich mit Cor-

nelis Engelbrechtsen und Jacob Cornelisz, den etwa gleichalterigen Holländern, ist Mostaert minder derb und bürgerlich, und vornehme Ansprüche machen sich stilbestimmend bemerkbar. Als Nachfolger und Enkelschüler vielleicht, gewiß aber nicht als Fortsetzer Geertgens ist Mostaert aufzufassen.

Lucas van Leyden

Der Name Lucas van Leyden hat Klang, ruft aber zumeist nicht das Echo einer reichen oder bestimmten Anschauung hervor. Echt und inhaltsreich ist die Popularität des Meisters nur bei den Sammlern und Liebhabern des Kupferstichs, die seine kostbaren, in guten Drucken seltenen Blätter in hohen Ehren halten. Allenthalben, namentlich in Italien, schänden Malereien, die ihm mit Unrecht zugeschrieben werden, seinen Namen und verwirren die Vorstellung. Und wo wäre das Gemälde, das mit überragenden Eigenschaften und scharf geprägtem Charakter für seine Ehre eintreten könnte? Die Kupferstiche in langer lückenloser Reihe, beglaubigt durch die Signatur und in großer Zahl mit Daten versehen, lehren den Zeichner kennen. Wenn wir uns, so vorgebildet, zögernd dem Malwerk nähern, kommt van Manders Bericht der stilkritischen Bemühung zu Hilfe.

Carel van Mander, der um 1600 seine leider mageren Lebensbeschreibungen mit ehrlichem Wollen zusammenstellte, wird, da er auf Lucas zu sprechen kommt, fast redselig. Dem Andenken des verehrten Kupferstechers zuliebe hat er sich eifrig und erfolgreich in Leyden bei den Nachkommen des Meisters um Nachrichten bemüht und hat wohl so ziemlich alles aufgefangen, was an Tradition noch zu fassen war.

Im Jahre 1494, erzählt van Mander, kam Lucas zur Welt als ein Sohn des tüchtigen Malers Huig Jacobsz, von dem er die erste Unterweisung empfing. Er war schwachen Leibes, kleiner Gestalt, unermüdlich in der Kunst vom Knabenalter an. In der Vaterstadt blieb er bis zu seinem frühen Ende tätig. Nur von einer Reise weiß der Biograph, die sein Held 1527 in Gesellschaft Jan Gossaerts durch die Niederlande unternommen habe. Daß Lucas 1521 sich in Antwerpen aufhielt, wissen wir aus Dürers Reisetagebuch. Der Tod des holländischen Meisters trat schon 1533 ein.

LUCAS VAN LEYDEN



Chicago, Sammlung Ryerson

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE



Unter den Kupferstichen ist ein Hauptblatt, Mohammed und der getötete Mönch, 1508 datiert. Lucas stand im 15. Lebensjahr, als er diesen Kupferstich ausführte, der in mancher Hinsicht auf der Höhe ist und von späteren Arbeiten nicht übertroffen wird. Die Frühreife erscheint so außerordentlich und unwahrscheinlich, daß von hier aus Angriffe auf das überlieferte Geburtsdatum immer wieder eröffnet werden. Alle Versuche aber, das Datum umzustoßen, gleiten ab. Wenn van Mander sagt, Lucas wurde 1494 Ende Mai oder Anfang Juni geboren, so spricht die vorsichtige Genauigkeit für die Richtigkeit der Angabe. Alle übrigen Mitteilungen in seinem Bericht sind, soweit wir kontrollieren können, korrekt. Was, abgesehen von van Manders vita, in Hinsicht auf des Meisters Lebensumstände zu ermitteln war — viel ist's nicht —, bestätigt seine Aussage. Die vorzeitige Reife des Kupferstechers wurde in den Kreisen, aus denen van Mander seine Wissenschaft empfing, wie ein Mirakel bestaunt, und der Erzähler kann sich nicht genug tun, die Taten des Wunderkindes zu preisen. Wie entschieden auch alle Erfahrungen der Vorstellung widerstreben, wir müssen wohl oder übel an dem Geburtsdatum festhalten und die Anormalität in das Bild einfügen, das wir von dem Maler schaffen.

Unter den Stichen ist allem Anschein nach das Blatt von 1508 nicht einmal das älteste; es gibt mehrere undatierte Arbeiten, wie etwa die Auferweckung Lazari, die wohl noch früher entstanden sind. Freilich nehmen wir an, daß der knabenhaft junge Meister außerordentlich rasch fortschritt, daß nicht in Jahren, sondern in Monaten und Wochen Mängel und Unvollkommenheiten getilgt wurden. Der Vater war angeblich Maler, ebensowenig Kupferstecher wie Cornelis Engelbrechtsen, der als der zweite Lehrer genannt wird. Von niederländischen Kupferstichen um 1500, von denen wir nicht viel wissen, eine Brücke zu schlagen zu den hochentwickelten Jugendarbeiten des Lucas, ist nicht gelungen und wird schwerlich je gelingen. Wahrscheinlich ist es mehr als eine Lücke in unserer Kenntnis, was das Auftreten des Kupferstechers Lucas so unvorbereitet erscheinen läßt: er war ein Genie, wenn auch nur ein Genie im Technischen.

Wir gehen daran, die Stiche in der Reihenfolge ihrer Entstehung durchzusehen, freuen uns im voraus der dokumentarisch zuverlässigen Entwickelungsgeschichte und vertrauen, daß die Individualität sich am Ende rein aus allen Wandlungen offenbaren werde. Das Schauspiel organischen Wachsens wird uns nicht zuteil. Der Weg geht kreuz und quer, bald nach diesem, bald nach jenem Ziel und keineswegs nur der Höhe zu. Nicht individuelle Gestaltungskraft scheint den Meister sicher zu leiten, vielmehr Vorbilder in der Natur und in fremder Kunst bestimmen gleich Irrlichtern den Zickzackweg des gehetzten Zeichners.

Lucas fand in der Tradition, ebensowenig wie seine Generationsgenossen, festen Halt. In der gefährlichen Stilkrisis suchte der Holländer sein Heil zunächst bei der Natürlichkeit. Aus der Unerschöpflichkeit der Natur bereicherte er seine Kunst hastig, oberflächlich und verblüffend, aber ohne Folgerichtigkeit, mehr sammelnd als bauend. Der Ehrgeiz des Kupferstechers, seine Begierde, dem Grabstichel neue Gebiete zu unterwerfen, erscheint unersättlich. Immer andere Aufgaben treten heran, werden gelöst und scheinen damit abgetan zu sein. Da die Geschicklichkeit des Stechers von gefährlicher Grenzenlosigkeit ist, stellen sich Bemühung, Gelingen und Überdruß fast gleichzeitig ein.

In dem Blatte von 1508 ist die Szene aus Mohammeds Leben mit unbefangener Drastik in den Gebärden, Stellungen und Bewegungen erzählt. Der Prophet ist nach dem Trunk im Sitzen eingeschlafen, der ermordete Mönch liegt auf der Erde, in starker Verkürzung gesehen, der Soldat schleicht sich leise zwischen den Toten und den Schlafenden, sein blutiges Schwert mit dem reinen des Propheten tauschend. Die Figuren sind glücklich zu einer Gruppe vereinigt. Dahinter eine tiefe Hügellandschaft, deren Luftperspektive mit den spröden Mitteln des Grabstichels erstaunlich gut ausgedrückt ist. Es fehlt nicht an anderen Blättern, die an den gerühmten Errungenschaften teilhaben. Aber — und dies ist das Merkwürdige — weitergekommen auf dem hier eingeschlagenen Weg ist Lucas nie. Nicht wenige Darstellungen aus der frühesten Zeit zeigen Ausnützung der

Raumtiefe bei stark bewegtem Terrain, verwegene Verkürzungen, ge=schlossene Gruppenbildung und reiche Landschaftsmotive. Der in der Hand dieses Kupferstechers unglaublich leicht gleitende Grab=stichel wird befähigt, weiche und zarte Effekte, Luft und Licht und silberigen Glanz hervorzuzaubern. Trotz der erstaunlichen Meister=schaft der ersten Blätter hat Lucas um 1510 Kupferstiche ausgeführt, in denen auf die Künste der Verkürzung, der Gruppierung, der Raumvertiefung, der dichten und zarten Strichführung anscheinend verzichtet wird, in denen die Figuren merkwürdig gerade, steil und unbeholfen nebeneinander stehen, und der landschaftliche Ausblick verstellt und verbaut ist.

1510, mit der berühmten umfangreichen Ecce=homo=Darstellung, feiert Lucas seinen höchsten Triumph in der Wiedergabe des Archi=tektonischen. Der weite Marktplatz von verwickelter Gestalt, um=geben von verschiedenartigen Baulichkeiten, ist mit einwandfreier Perspektive in leuchtender Klarheit dargestellt. Wieder scheint das Neue der Aufgabe die Fähigkeiten des Meisters beflügelt zu haben. Christus wird dem Volk auf dem Vorplatze des Tribunals gezeigt, im Mittelgrund undeutlich sichtbar. Den breiten Raum vorn füllt die gestikulierende Menge, die hier nicht unziemlich als der Träger der Handlung in den Vordergrund gerückt ist. Doch folgte Lucas, wie wir sonst beobachten, nicht stets dem Sinne der Erzählung, sondern ließ sich auch durch bloße Neuerungssucht und eine Nei=gung zum Genrehaften leiten. Er füllte die Bühne gern mit allerlei Volk und setzte an Stelle des oft gespielten Dramas ein neuartig an=mutendes Ausstattungsstück.

Dem holländischen Meister war die Bibel mehr ein Historien=buch als eine Erbauungsschrift. Mindestens schöpft seine Kunst mit Vorliebe aus dem anekdotischen Inhalt der biblischen Erzählung, und seine Fabulierlust wendet sich oft zu dem Alten Testament, das früher nur ausnahmsweise und fast stets in bezug auf das Neue Testament bildlich gestaltet worden ist. Das weit Zurückliegende und Fremd=artige der erzählten Abenteuer wird äußerlich und naiv durch groteske Tracht angedeutet.

In den Passionsfolgen galt es, mit seelischer Anteilnahme die Überlieferung von innen heraus umzugestalten und neu zu beleben. Die beiden Folgen, die wir von Lucas besitzen, gehören zu seinen schwächsten Leistungen. In der älteren Reihe, der mit runden Darstellungen, greift der Meister zu dem Reizmittel einer etwas plumpen Brutalität, in der jüngeren Folge schließt er sich eng an Dürer an und fordert eine Vergleichung heraus, die für ihn ungünstig ausfällt.

Einige idyllische Blätter der Frühzeit, besonders mehrere Madonnen, erscheinen beseelt von müder Schwermut, die sich ein wenig unbeholfen in der Kopfneigung und im Gesichtsausdruck äußert. Der Stimmungsreiz schwindet im weiteren und wird nicht ersetzt durch deutlichere und mehr mannigfaltige Ausprägung seelischer Zustände. Im ganzen ist Lucas mehr Physiognomiker als Psychologe. Eine ganze Galerie merkwürdiger Männerköpfe mit übermäßig steilen Profillinien, vorspringenden Kinnknochen, besonders geformten Nasen hat er gestaltet. Die große Anbetung der Könige scheint auf die Vorführung solcher „Charakterköpfe“ angelegt zu sein. Gelegentlich trifft die etwas karikierende Darstellung in das Herz des Vorwurfs, wie in dem Blatte, wo David, ein derber Bursche, vor dem grillenfängerischen Saul die Harfe schlägt. Gewöhnlich sind die Statisten interessant, die Helden aber, wenn nicht unedel, so doch gleichgültig.

Wie Lucas in einer mittleren, bürgerlichen Lebenssphäre wurzelt, wie er weder einer höfischen, noch einer kirchlichen Repräsentation dient, wie er Kurioses im Alltäglichen sucht, wird er seiner Natur nach auf das weite, unbestimmt begrenzte Gebiet gewiesen, das wir als „Genre“ bezeichnen. Ohne Zweifel steht er in der ersten Reihe der Bahnbrecher und Vorläufer der Genredarstellung, nicht sowohl, weil er in mehreren Stichen und in zwei oder drei Gemälden Inkunabeln dieser Kunstart geschaffen hat, wie vielmehr, weil seine gesamte Erzählung mit Genrezügen und Genremotiven durchsetzt ist.

Die Formensprache des Meisters bleibt in steter Wandlung. Die Gestalten der Frühzeit sind hager, eckig in den Gelenken, stumpf in den Extremitäten, in der späteren Zeit eher rund, breit mit schwel-

LUCAS VAN LEYDEN



Bremen, Kunsthalle

SUSANNA VOR DEM RICHTER



lenden Konturen. Die zuerst stelzige und stockende Bewegung gewinnt allmählich an Fluß.

Lucas starb in jungen Jahren, doch in Hinsicht auf seine Leistungen nicht vor der Zeit. Seine späten Arbeiten sind weniger als die früheren von Naturbeobachtung genährt. War ihm schon Dürers Vorbild — um 1520 — nicht ungefährlich, so wurde Marcantons Muster — um 1530 — verderblich. Der Holländer, der stets das Abweichende dem Normalen vorgezogen hat, der, wenn irgendeiner Gabe, des Schönheitssinns entbehrte, mußte ärger noch als die Meisten seiner Zeitgenossen in die Irre geraten, da er sich von südlichen Formidealen locken ließ. Ein merkwürdiges Verhängnis traf die nordische Kunst: derselbe Marcanton, der einst Dürer kopiert und einem Blatte des Lucas van Leyden ein Landschaftsmotiv entlehnt hatte, den gewiß die unerreichbare Geschicklichkeit des holländischen Kupferstechers beunruhigt hatte, blieb schließlich Sieger, wenn auch nicht vermöge eigener Kraft, sondern als Vertreter der nach Norden dringenden Großmacht, der Raffaelschen Kunst.

Den meisten Gemälden, die wir von Lucas besitzen, fehlt die Jahreszahl. Dennoch vermögen wir die Bilder historisch aneinanderzureihen, indem wir vergleichend auf die geschlossene Folge der Kupferstiche blicken. Gewiß ist manches Bild in den Bilderstürmen zugrunde gegangen, unser Besitz ist aber weit größer als die kompilierende Literatur ahnen läßt, und genügt, eine klare Vorstellung von der Malkunst des Meisters zu geben, wenn nur alles Falsche sorgsam ausgeschieden wird.

Der Maler tritt nicht mit vorzeitiger Reife auf den Plan wie der Kupferstecher. Diejenigen Gemälde, die als die frühesten angesehen werden müssen, wie die Schachpartie in der Berliner Galerie, die wenig spätere Enthauptung des Täufers in der Sammlung Johnson zu Philadelphia, sind in mühsamer Malweise, mit zäher Farbe und vielfach zeichnendem Pinsel ausgeführt und wirken entschieden anfängerhaft. 1510 etwa mag das Berliner Genrebild, 1512 die Enthauptung des Täufers entstanden sein. Die in den folgenden Jahren entstandenen Tafeln, wie der hl. Hieronymus in Berlin, ebendort

die thronende Madonna mit Engeln, die Spielpartie zu Wilton House, sind mit größerer Leichtigkeit, in blonder Farbigkeit, flüssig und etwas glasig gemalt.

Die Malkunst des Cornelis Engelbrechtsen, der als des Lucas Meister gilt, kennen wir recht genau, zögern aber mit Abgrenzung dessen, was der Schüler dem Lehrer verdankt. Ist es doch nicht ausgeschlossen, daß in dem Verhältnisse Lucas nicht nur der Nehmende, sondern auch der Gebende war. Cornelis starb 1533, in demselben Jahre wie sein berühmter Schüler.

In der Periode zwischen 1517 und 1531 schuf Lucas Bilder, die recht verschieden voneinander sind und gewiß keine organische Entwickelung erkennen lassen. Von 1517 datiert ist ein kleines Männerporträt im holländischen Privatbesitz (Haag, früher in der Sammlung Zeiß in Berlin) mit entschiedener Helldunkelwirkung. Um 1520 mag das bei weitem bedeutendere Männerbildnis entstanden sein, das sich in der Sammlung Fry zu Bristol befindet. Anscheinend 1526 ausgeführt ist der stattliche Altar, der das Jüngste Gericht zeigt, das einzige Werk des Meisters, das der Vaterstadt geblieben ist. Dieser Flügelaltar ist keineswegs so schlecht erhalten, wie gewöhnlich angegeben wird. Er ist anspruchsvoll renaissancemäßig auf Vorführung nackter bewegter Körper angelegt. Lucas schwankt gerade in dieser Zeit von einem Extrem zum andern. Die Lokalfarbigkeit wird oft zugunsten eines erdig trüben Gesamttons unterdrückt. Manchmal scheint es, als ob der Zeichner die besondere Aufgabe des Malwerks vernachlässige, wie in dem sorgfältig durchgebildeten Diptychon der Münchener Pinakothek, von 1522, mit der Madonna, einem Stifter und der Verkündigung Mariä. Dann wieder wird die Absicht auf breit malerische Behandlung und starke fleckige Lichteffekte gerichtet.

Die im Kupferstich mit Behagen geübte gesprächige Kompositionsweise auch im Gemälde anzuwenden fand Lucas öfters Gelegenheit, so in dem Predigtbild im Amsterdamer Rijksmuseum, in dem Mosesbilde zu Nürnberg, endlich in dem Flügelaltare der Petersburger Ermitage, der angeblich 1531 geschaffen wurde. Das Mosesbild, wo in reicher und etwas wirrer Anordnung dargestellt ist, wie der Erz=

vater Wasser aus dem Felsen schlägt, 1527 datiert, auf Leinwand ge= malt, wie die meisten Leinwandbilder dieser Zeit trübe und dunkel geworden, ist aus Rom in das Germanische Museum gelangt. Land= schaft und Figuren sind fest miteinander verbunden. Der Held hebt sich nicht deutlich aus der Masse. Die Aktion bleibt unklar. Das letzte uns bekannte Gemälde des Meisters ist zugleich in manchem Betracht sein bedeutendstes. War im allgemeinen der Pinsel seinen Absichten und Launen bei weitem nicht so gefügig wie der Grab= stichel — am Ende der meteorartigen Bahn, als Lucas im Kupferstiche kaum noch etwas zu versuchen hatte, spannte er die Kraft noch ein= mal im Malwerke. Die Szene der Blindenheilung ist in breiter Ge= staltung über das Mittelfeld und die Flügel des Petersburger Tripty= chons gedehnt. In waldiger Gegend, umdrängt von erregtem dichtem Volkshaufen, vollzieht Christus das Wunder der Heilung. Der Vor= gang wird lebendig gemacht durch die Bewegtheit der Figuren, mehr aber noch durch die grellen Lichtakzente. Die echt holländische Be= strebung, die noch entschiedener in Jan van Scorels etwa gleichzei= tigen Malereien zum Durchbruch kommt, kann als eine Vorahnung Rembrandtscher Gestaltungen aufgefaßt werden. Nicht ohne Nutzen vergleicht man diese Blindenheilung mit Rembrandts Hundertgulden= blatt.

Ob Lucas, der in Hinsicht auf den Kupferstich gewiß keine Hoff= nungen mit sich ins Grab nahm, als Maler weitergeschritten wäre, wenn der Tod nicht seinem Schaffen ein Ende gesetzt hätte, dürfen wir füglich bezweifeln. Wohl griffen sein Ehrgeiz und scharfes Auge kühn in die Weite und Ferne, aber sein Stand war nicht fest genug, einen stetig wachsenden Erfolg zu verbürgen. Das holländische Volk mußte sich erst befreien und politisch abgrenzen, ehe sein Wirklich= keitssinn sich zu stilgerechter Selbstverständlichkeit beruhigte. Rem= brandts Schaffen kann ohne gewaltsame Konstruktion als Erfüllung mancher Wünsche gedeutet werden, die flackernd und unklar in den Anstrengungen seines Leydener Vorfahren auftauchen.

Pieter Bruegel

Aus jeder Schöpfung Jan van Eycks, ja aus jedem Teil irgend= einer Schöpfung, jedem Kopfe, jeder Hand läßt sich seine Größe de= monstrieren. In jede Einzelheit ist die Meisterschaft der Beobachtung und der Wiedergabe konzentriert, in dieser Meisterschaft seine histo= rische Bedeutung zu erfassen.

In dem Wunsche, Pieter Bruegels Größe zu zeigen, möchte ich alles nebeneinanderstellen, was von seiner Hand irgend erreichbar ist, mit dem beunruhigenden Gefühl, daß mit jedem Werke, das von ihm zugrunde ging, auch etwas von seinem Anspruch an Ruhm ver= loren wurde. Der Wunsch aber, seine Bedeutung zu verkünden, ist um so lebhafter, wie nicht viele Kunstfreunde den Umfang, den Reich= tum seiner Gestaltungskraft zu übersehen vermögen. Der Meister scheint in der allgemeinen Vorstellung nicht auf dem Platze zu stehen, der ihm gebührt. Ich fürchte, schon mein Nebeneinanderstellen Jan van Eycks und Bruegels klingt herausfordernd.

Es gibt mehr als einen Maler mit dem Namen Bruegel, Brueghel oder Breughel. Doch hat die Familie nur einen großen Meister her= vorgebracht. Und das ist der Älteste, der Gründer der Dynastie, Pieter, der den Beinamen Bauern=Bruegel erhielt.

Der zweite Pieter Brueghel war nichts als ein Nachahmer und Kopist, der von dem Erbe seines Vaters lebte, und Jan, der andere Sohn, zwar eher selbständig, jedoch ein Maler kleinen Stils. Der Alte schrieb seinen Namen (mit wenigen Ausnahmen): Bruegel, die Söhne bevorzugten die Schreibart Brueghel.

Bruegel ist ein Ortsname. Es gibt zwei Dörfer dieses Namens, die als Geburtsorte des Malers in Betracht kommen, beide östlich von Antwerpen, das eine nicht weit von Hertogenbosch, das andere mehr südlich in der Provinz Limburg.

1551 erscheint der Name „Peeter Brueghels“ in der Antwerpener Gildenliste. Damals wurde der Maler Freimeister. Er starb 1569 in Brüssel. Mit Hilfe des Berichtes bei van Mander, durch allerlei Kombinationen hat man die Biographie zu vervollständigen gesucht. Bruegel soll in Antwerpen Schüler Pieter Koecks van Alost gewesen sein und die Tochter seines Lehrers mit Namen Maria geheiratet haben, die er, als sie ein Kind war, auf den Armen getragen hätte. Dies erzählt van Mander. Maria, Koecks Tochter, kann nicht vor 1540 zur Welt gekommen sein und nicht nach 1545 (da sie 1563 heiratete). Glaubt man, daß Bruegel das Kind auf den Armen getragen habe, als er in der Lehre war, so wären die Jahre 1540—45 von ungefähr als seine Lehrjahre anzusehen. Trat er in normalem Lebensalter in das Atelier Koecks, so läge sein Geburtsjahr zwischen 1528 und 1530.

Wir besitzen Bildnisse Bruegels in Kupferstichen, wo er würdig, patrizierhaft und ziemlich bejahrt aussieht. Geboren 1530, wäre er bei seinem Tode 1569 erst 39 Jahr alt gewesen. Er sieht entschieden älter aus. Wir werden deshalb mit dem Geburtsjahr möglichst weit zurückgehen, selbst über 1525 hinaus. Alle Folgerungen, die mit der Lehrzeit bei Koeck rechnen, sind überdies zweifelhaft, weil sich van Manders Mitteilung von keiner Seite stützen läßt. In den Antwerpener Gildenlisten ist Bruegel nicht als Schüler eingetragen. Vielleicht sind die Listen nicht vollständig überliefert. Die Stilkritik bringt ganz und gar keine Bestätigung. Von der gelehrten Kunstübung Koecks führt keine Brücke zu Bruegels Gestaltung. Man kann selbst aus dem Studium der Anfänge Bruegels, aus dem, was uns als Anfang erscheint, das Vorurteil gewinnen, daß er überhaupt nicht bei einem berufsmäßigen Tafelmaler, am allerwenigsten aber bei Pieter Koeck, seine Ausbildung empfangen habe. Vielleicht erfuhr van Mander nur, daß Bruegel Koecks Tochter zum Weibe gehabt hätte und ergänzte sich das übrige. Hat aber Bruegel nicht bei Koeck und nicht in Antwerpen seine Lehrzeit durchgemacht, so sind viele Möglichkeitcn offen, und der 1551 in Antwerpen erscheinende könnte vorher anderswo schon als Meister gearbeitet haben.

So wenig Bruegel mit Pieter Koeck verbunden erscheint, so eng

ist seine Verwandtschaft mit Hieronymus Bosch. Der Meister von Hertogenbosch ist zwar nicht Lehrer, wohl aber Ahnherr Bruegels, sogar der einzige Ahnherr und Geistesverwandte, so weit wir die ältere Kunstübung übersehen. Bosch war 1516 gestorben. Damals war Bruegel schwerlich in lernfähigem Alter, wenn er überhaupt schon am Leben war. Da aber das Dorf, aus dem er stammen könnte, nicht fern von Hertogenbosch liegt, so können wir uns ausmalen, daß seine ersten Eindrücke von Boschs Kunst bestimmt wurden, daß er bei einem Nachfolger Boschs die Lehrzeit durchgemacht hat, und daß die Verwandtschaft der geistigen Art auf Rasse- und Volksgemeinschaft beruht. Allerdings läßt sich die Beziehung zwischen den beiden Meistern auch anders und mehr äußerlich erklären. Bruegel arbeitete in den ersten Antwerpener Jahren für den Kunstverleger Hieronymus Cock. Dieser Verleger hatte Erfindungen Boschs durch Kupferstich vervielfältigen lassen. Er mag als kluger Unternehmer die Begabung Bruegels für belehrenden und unterhaltenden, volkstümlichen Bilddruck erkannt und ihn auf das Muster des großen Toten hingewiesen haben, dessen Erfindungen er geschäftlich erfolgreich verbreitet hatte.

Hieronymus Cock konnte unmittelbar der Kunst seines Zeichners die Richtung geben. Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt von ihm seit kurzem eine Zeichnung mit dem merkwürdig frühen Datum 1541, eine Landschaftsdarstellung mit dem hl. Hieronymus, die im Einklang mit seinen Radierungen eine Auffassung des Landschaftlichen zeigt, die Bruegels Auffassung nicht unähnlich ist. Allerdings ist diese Zeichnung nicht „Hieronymus", sondern nur „Cock" signiert, so daß sie von Matthias Cock, dem Bruder des Hieronymus, von dem van Mander mit starker Betonung spricht, herrühren könnte.

Die Zeit, da Bruegel Meister in Antwerpen wurde, ist eine kritische Periode in der Geschichte der niederländischen Kunst. Maler, wie Floris und Coxie, begannen maßgebend zu werden. Was uns heute allein echt und fruchtbar erscheint, war Unterströmung. Bruegel wurde von den Zeitgenossen vermutlich nicht zu den Großen gerechnet. Man vermißte in seiner Kunst edlen Stil und römische

Bildung, alles, was den malenden Handwerker zum Künstler machte — der Begriff „Künstler“, wenn nicht das Wort, kam damals empor. Den Alten fehlte in Bruegels Malwerk die Sorgfalt der Durch- bildung, die emailartige Technik, die Jungen aber mochten sich kopf- schüttelnd darüber wundern, daß Pieter mit so gar keinem Nutzen für seinen Geschmack Italien besucht hätte.

Bruegel ist in Italien gewesen. Nicht nur, daß van Mander er- zählt: er reiste nach Frankreich und von dort nach Italien. Auf Stichen und Zeichnungen kommt die Ortsbezeichnung Romae mit dem Datum 1553 vor.

Befriedigt hat Bruegel bei Lebzeiten hauptsächlich das Volk und eher mit dem Inhalt als mit der Form seiner Kunst. Das Volk hat er unterhalten, belehrt und ergötzt, ein Publikum, das am Derben und an der Karikatur Geschmack fand. Mit ziemlich kunstlosen Kupferstichen nach seinen Zeichnungen ist er einem unwählerischen Bildhunger entgegengekommen, dabei aber schöpfte er aus der Ur- quelle germanischer Volksphantasie, während oben und auf der Ober- fläche die romanisierende Kultur die niederländische Malkunst zur Erstarrung brachte.

Wie so viele Maler deutschen Stammes ist Bruegel im Grunde Zeichner und Illustrator. Er begann als Zeichner für den Kupfer- stich und schulte sich in der Leichtigkeit und Schlagfertigkeit des Erzählens, ehe er Gemälde schuf. Im Guten wie im Schlimmen wirkte die Schulung nach auf die Kompositionsweise und Vortrags- art der Gemälde. 1551 wurde er Meister, das erste signierte und da- tierte Gemälde aber, das wir besitzen, stammt von 1558. Man kann die Periode der Zeichnungen: vor 1558, und die Zeit der Gemälde: von 1558 bis 1569, dem Todesjahre, scharf voneinander trennen.

Es gibt eine — nicht ganz sichere — Ausnahme, nämlich ein sig- niertes Bild Bruegels mit dem Datum 1556. Dies ist die Steinopera- tion, die mit der Sammlung v. Gerhard 1911 in Berlin zur Versteige- rung kam (wo jetzt ?). Die Tafel ist 74 gegen 103 cm groß. In der Stube eines Dorfbaders wird die Operation verschiedentlich an den Köpfen der Patienten vorgenommen. Was hier in etwas wüster, plump

genrehafter Art breit entwickelt wird, hat Bosch in seiner mehr spitzen Weise (vergl. sein Bild im Prado) ins Symbolische gezogen. Trotz den offenbaren Schwächen spricht für die Echtheit des Bruegelschen Bildes entschieden die Signatur — P. Bruegel, 1556 —, die orthographisch und der Form nach ganz einwandfrei ist. Kopien nach Gemälden des Meisters, die wir ja in großer Zahl besitzen, stimmen in der Signaturform und im Datum gewöhnlich nicht mit den Originalen überein. Die Basis, die das alleinstehende Gemälde bietet, erscheint etwas zu schmal, als daß wir uns eine Vorstellung von Bruegels Malkunst in der Zeit um 1556 bilden könnten.

Bruegel beginnt mit Bosch-Nachahmung, beginnt als Zeichner und — vermutlich angeregt von den Brüdern Matthias und Hieronymus Cock — als Landschaftsdarsteller. Auf der Reise — um 1553 — beschäftigt ihn die dem Niederländer neue Hochgebirgserscheinung. In Italien erfüllt ihn Landschaftliches und Topographisches, aber ganz und gar nicht, so weit wir sehen, die italienische Kunst der Hochrenaissance.

Seit 1558 fühlt Bruegel sich als Maler und überwindet vorwärtsschreitend die Gewohnheiten des Illustrators. Die gedanklich und formal überlasteten bilderbogenhaften Gemälde, wie die Sprichwörter in Berlin und die Kinderspiele in Wien, sind von 1559 und 1560 datiert; die einfachen Genrestücke mit wenigen großen Figuren und ohne weiteres verständlichen Motiven, mit einheitlicher Raumgestaltung und bildmäßigen Kompositionen, wie die Bauernhochzeit und der Bauerntanz in Wien, erscheinen als Abschluß seiner Laufbahn und Ziel seines Strebens. Von Bosch macht sich Bruegel immer mehr frei. Der Gegensatz, der ein Gegensatz der Generationen ist, prägt sich schärfer aus, je mehr Bruegel seine behagliche, selbst humoristische Beobachtung der Wirklichkeit gegen die allegorisierende, moralisierende Tendenz, die der Zeitgeschmack und der Verleger angab, durchsetzte.

Gewiß ist viel von Bruegels Werk zugrunde gegangen, namentlich von seinen Wasserfarbenbildern auf Leinwand. Viel mehr noch wäre vernichtet worden, wenn nicht früh Habsburgische Fürsten Vor-

PIETER BRUEGEL



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

DIE SPRICHWÖRTER — AUSSCHNITT



liebe für den Bauernmaler gefaßt hätten. Wie Rudolph II. Boschs sinnreiche und geheimnisvolle Erfindungen liebte, so ergötzten sich Rudolph II. und der Erzherzog Leopold Wilhelm an Bruegels Schöpfungen. Dieser kulturhistorisch und psychologisch bemerkenswerten Neigung verdanken wir die Erhaltung eines ansehnlichen Teils des Bruegelschen „Werkes". Die niederländische Derbheit, Unbefangenheit und Offenheit bot ein Gegengewicht gegen kirchliche Strenge und spanischen Hofzwang. Ein wenig mögen Bruegels Bilder den Hofnarren ersetzt haben.

Fast die Hälfte der auf uns gekommenen Gemälde des Meisters und, wenn man die Qualität mit in Rechnung zieht, mehr als die Hälfte, wird in den kaiserlichen Museen zu Wien bewahrt. In Wien sind 15 Bilder von seiner Hand in der Galerie (1 in Privatbesitz) — in der Brüsseler Galerie 4, in Berlin 2 (1 davon in Privatbesitz), im Louvre 1, in England, soweit ich sehe, nichts (an das Bild in Northwick Park glaube ich nicht), in ungarischem Privatbesitz 1, in Kopenhagen 1, in München 1, in Neapel 2, in Privatbesitz zu Antwerpen 2, im Prado 1, im Darmstädter Museum 1, zu Raudnitz bei dem Fürsten Lobkowitz 1, in Montpellier 1 —, also 34 Originale im ganzen. Alles übrige halte ich für zweifelhaft.

Der Wiener Besitz gibt eine allseitige Vorstellung von Bruegels Kunst. Dort ist Landschaftliches, Biblisches und Genrehaftes. Die Bildgattungen sind nicht scharf voneinander zu scheiden. Das Biblische steckt im Landschaftlichen, und alles Menschliche ist genrehaft betrachtet. Tausend Gestalten, eine ganze Welt, Abenteuer und pittoreske Gegenden, Lustiges und Erbauliches, eine unendliche Schau, unterhaltend für den Harmlosen und ein Wunder für den, der den Weg der niederländischen Kunst verfolgt.

Konvention und Tradition ist überwunden. Nichts mehr von der Stimmung des altniederländischen Andachtsbildes, das Stück um Stück dem Modell nachgebildet wurde. Nichts von der verweilenden Beobachtung, die Gestalten und Gruppen isolierte, beobachtete Teile in naturfremden Zusammenhang fügte. Und auch kein Walten italienischer Kompositionsgesetze. Bruegel ist frei von dem Ehrgeiz

der Romanisten, wie kein anderer Maler seiner Zeit, er scheint bewußt im Gegensatz zu dem Streben der Zeit- und Landsgenossen zu stehen.

Außer der Freude an direkter Naturbeobachtung, außer der Fabulierneigung, lebte in Bruegel viel protestierende Neuerungssucht. Jeder Pose, jeder Formel, allem Feierlichen gegenüber mißtrauisch, den alten Göttern entfremdet, den neuen feindlich, tat der Meister nichts lieber als an das Geheiligte so nah heranzutreten, daß der Kern des Menschlichen und Alltäglichen sich enthüllte, oder von dem Großen sich so weit zu entfernen, daß es zum Nichtigen schrumpfte. Stets sucht er einen neuen Standpunkt, eine neue Seite, einen weiteren Überblick.

Die Beredsamkeit des Meisters ist in stetem Fluß. Er wiederholt sich nie. Um sich des drängenden Reichtums zu entlasten, läßt er sich nicht Zeit, das einzelne durchzubilden. Alles trieb ihn zur Eile, sowohl die Übung in illustrierender Zeichnung, das Feuer seiner Persönlichkeit wie die Lust, wieder und wieder Neues zu zeigen. Bruegel wurde Impressionist aus Temperament und schuf sich eine Vortragsart, die dem Pulsschlag seiner Natur entsprach.

Offen liegt seine Fähigkeit, die Bewegung zu erfassen. Seine Bewegungen erfindende Phantasie war so stark, daß unter tausend Figuren nicht zwei in gleicher Haltung gefunden werden. Alle Geschöpfe jener Meister, die als seine Vorgänger gelegentlich genannt werden, wie die des Lucas van Leyden, Pieter Aertsens, Hemessens und selbst Boschs erscheinen neben seinen Menschen bei aller Absicht auf Lebendigkeit lahm, monoton, erstarrt und posierend.

Wenn man Bruegels Auge mit der photographischen Kamera vergleicht, sollte man nicht vergessen, hinzuzufügen: Bruegel trifft stets den Moment, in dem die Bewegung sich ausdrückt, während der Apparat gerade diesen Moment selten und zufällig trifft. Keine noch so scharfäugige oder noch so geduldige Beobachtung konnte diese Fähigkeit verleihen, sondern nur eine die Körperfunktion mit genialer Kraft empfindende Begabung.

Bei Wiedergabe der menschlichen Gestalt geht die ältere Kunst

von dem steil und gerade aufgerichteten Körper aus, von einer Grund=vorstellung, die mehr der Kenntnis als der Beobachtung verdankt wird. Man mühte sich mehr oder weniger glücklich, mit Hilfe besonderen Naturstudiums, diese oder jene Verschiebung, Verkürzung, Neigung, Drehung in die Norm einzutragen. Bruegel dagegen scheint nicht Verkürzungen an einer abstrakt normalen Gestalt vorzunehmen, son=dern er geht von der Aktion aus und erfaßt den jedesmal anders erscheinenden Umriß von einem Blickpunkt als ein Ganzes. Daher die Mannigfaltigkeit seiner Bewegungsmotive, das Überzeugende seiner handelnden und sich bewegenden Menschen.

Im Sinne der italienischen Renaissance gingen die Niederländer des 16. Jahrhunderts von der nackten Figur aus. Die Kleidung wurde auf dem Körpergerüst geordnet, sie diente, verhüllend und enthüllend, dem Körper. Bruegel kennt diesen Dualismus nicht. Mensch und Kleid im zufälligen Beieinander sind ihm eine Einheit.

Bruegels Gestalten erscheinen zumeist untersetzt, verkürzt, von oben gesehen, breit, plump, doch beweglich, zusammengeknäult, in unendlich voneinander verschiedenen Umrissen, von denen keiner an den akademischen Ausgangspunkt, an die aufgerichtete nackte Figur, die stolze Schönheit des geraden Leibes, irgendwie erinnert.

Bahnbrechend erscheint Bruegel mit seiner Kühnheit, Einzelnes zu übersehen, indem er den Zusammenhang, das Verhältnis der Teile zueinander ins Auge faßt. Er verzichtet auf die in den Niederlanden traditionelle Ausführlichkeit und Vollständigkeit in Zeichnung, Mo=dellierung und Stoffcharakteristik. Mag sein, daß die Herkunft von der Zeichnung, der Durchgang durch die Schwarzweißkunst ihm zu dieser Gleichgültigkeit dem Detail gegenüber verholfen hat. Wesent=lich ist die weitsichtige Rücksicht auf das Ganze. Die Formen haben feste Konturen. Selbst lineare Betonung der Umrisse im Interesse des Ausdrucks scheut der Meister nicht. Diese Festigkeit der Zeich=nung im Vereine mit einer primitiv positiven Lokalfarbigkeit verleiht seinen Bildern äußerliche Altertümlichkeit und volkstümliche Derb=heit. Durch Abschwächung der Modellierung wird die Wucht der Silhouetten verstärkt. Bruegel trägt nicht neuartige Motive in über=

lieferte Kompositionsschemata ein, sondern er geht auf neuartige Gesamtgestaltung des Bildthemas aus.

In der Kunst des 15. Jahrhunderts sind die Menschen groß, ist die Landschaft klein. Der Mensch steht im Mittelpunkt, im Vorder=grunde. Alles andre ist nichts als Zutat, untergeordnete Füllung der freigebliebenen Fläche, des Grundes. Die Landschaft bleibt subaltern, selbst als sie zu Beginn des 16. Jahrhunderts Inhalt einer Kunstgat=tung zu werden beginnt. Bruegel kehrt das Verhältnis um, er geht auch hierin bis zum Äußersten. Wie ein von neuen Gesichten be=geisterter Pantheist scheint er der antropozentrischen Auffassung zu spotten. Er gibt der Landschaft, was er dem Menschen nimmt. In=dem er die Menschheit zu ameisenhafter Unbedeutendheit herab=drückt, treibt er die Landschaft zu gigantischer Größe. Seine Land=schaften haben Weite und Tiefe und sind, bei mancher Phantasterei in Einzelheiten, organisch konstruiert, nach der Natur oder eher im Sinne der Natur. Auf der Reise nach Italien, beim Überschreiten der Alpen, mag Bruegel das Erhabene so stark empfunden haben, daß sein Auge den gewohnten Maßstab verwarf. Karel van Mander drückt sich nicht übel aus, wenn er bemerkt, der Meister habe die Berge und Felsen der Alpen damals in sich aufgenommen und in seinen Bildern später ausgespien.

Freilich die Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts, die als Spe=zialisten dieser Gattung — Bruegel war gewiß kein Spezialist — tätig waren, liebten alle den pittoresken Reichtum des Hochgebirges, aber sie gestalteten das Große mit kleinem Sinne. Das Stürmische, das von Bruegels Gestaltungen ausgeht, fehlt ihren Häufungen und Über=treibungen. In stumpfer Parallelität mit der Bildfläche dehnen und türmen sie ihre steilen und zackigen Felswände, während Bruegel seine Formationen schräg in die Bildtiefe treibt und überraschende Blicke eröffnet.

Soweit Patinir und seine Nachfolger überhaupt landschaftliche Stimmung zu vermitteln imstande waren, verweilten sie bei der Idylle des reifen Sommers. Bruegel dagegen begreift den Geist jeder Jahres=zeit und weiß den unruhvollen Übergang des Frühlings im Bilde zu

bannen wie die stählende Klarheit des Winters. Ihm ist die Landschaft mehr als ein Ding, das wir betrachten. Die Natur offenbart sich ihm in ihrem wechselnden Verhältnisse zur Menschheit, bald rauh und ein beschwerlicher Aufenthalt, bald segenspendend, stets aber beherrschend und umschließend.

Genremotive rankten sich um den Stamm der kirchlichen Kunst im Mittelalter, Genreaufgaben löste schon die Malerei des 15. Jahrhunderts, und zu Anfang des 16. Jahrhunderts gab es schon Spezialisten der Genremalerei. Spät aber machte sich der Geist, der Ausdruck des Genrehaften frei. Den Anklang, den Nachklang der kirchlichen Devotion, den Ausdruck gebundenen Ernstes aus den Köpfen und den Gebärden zu tilgen, glückte erst dem Bauern-Bruegel. Erst er hat das alltäglich Menschliche mit unbefangener Wahrhaftigkeit, mit Humor, ohne Spott oder Verzerrung, ohne Tendenz beobachtet. Selbst in Boschs Auffassung ist das Menschliche — wenn nicht nach dem Himmel — so doch nach der Hölle orientiert.

Der Leser, der diesen Andeutungen gefolgt ist, wirft wohl die Frage auf, was denn den Malern des 17. Jahrhunderts zu erreichen übrig blieb, nachdem der Ahnherr soweit erobernd gedrungen war.

Bruegel ist, etwa mit Brouwer verglichen, mehr Zeichner als Maler. In seinem stets wachen Streben, die Aktion im Umriß, das Momentane, Charakteristische der Bewegung festzuhalten, hat er keine hohen Ansprüche gestellt an koloristische oder zeichnerische Feinheiten. Das Physische beschäftigte ihn mehr als das Psychologische, die Gattung mehr als die Individualität. Die drolligen bauernschlauen Köpfe mit großen runden Augen sind nicht bis zum Porträtmäßigen individualisiert. Da Bruegel größeren Maßstab vermeidet, stört aber die Allgemeinheit und Leere der Köpfe nicht erheblich. Und die mitreißende Bewegung im ganzen läßt den Beschauer bei Einzelheiten nicht verweilen. Das geduldige Eindringen in das Besondere eines Menschen war nicht Bruegels Sache. Er ist fast der einzige große Niederländer, von dem wir keine Porträtleistungen besitzen.

Bei allen Unvollkommenheiten — das neu eroberte Gebiet er-

scheint zu weit, als daß der Eroberer es ganz zu beherrschen vermag — ist Bruegel im historischen Zusammenhang einer der Großen. Und ihn neben Jan van Eyck und Rembrandt stellen, heißt: das Wesentliche im Gange der niederländischen Malkunst hervorheben.

VERZEICHNIS DER GEMÄLDE

Die folgenden Listen ergänzen meine Ausführungen, indem die Gemälde aufgezählt werden, von denen die Anschauung ausgeht. Geordnet ist alphabetisch nach Orten. Unbestimmte Angaben in bezug auf die Eigentümer der Bilder sind durch den Kriegszustand verschuldet, der es mir unmöglich machte, einige Erkundigungen über Besitzwechsel einzuziehen. Zweifelhafte Stücke habe ich zumeist ausgelassen, da mir der Wunsch, reines Material zu bieten, dringlicher erschien, als das Streben nach Vollständigkeit.

Die diesem Buche beigegebenen Abbildungen sind mit der Absicht gewählt, lehrreiche Beispiele zu zeigen, zugleich weniger bekannte Dinge, die auch den Erfahrenen eine Bereicherung ihrer Vorstellungen zu bieten geeignet sind.

Bei Korrektur der Verzeichnisse sowie der Aufsätze hat Fräulein Dr. Ring mir höchst schätzbare Hilfe geleistet.

JAN VAN EYCK

ANTWERPEN (Ertborn-Sammlung)
- Die hl. Barbara (sign. dt. 1437).
- Die Madonna beim Springbrunnen (sign. dt. 1439).

BERLIN
- Der Genter Altar, die Flügel (vgl. Gent u. Brüssel — sign. begonnen von Hubert van Eyck, vollendet 1432 von Jan).
- Bildnis des Giov. Arnolfini.
- Bildnis des Balduin von Lannoy.
- Die Madonna in der Kirche.
- Bildnis eines Mannes (der Mann mit den Nelken).
- Bildnis eines Mannes (Fragment).
- Der Kopf Christi, von vorn (sign. dt. 1438).
- Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes (früh).

BRÜGGE, städt. Museum
- Die sitzende Madonna mit dem hl. Donatian, dem hl. Georg und dem Stifter van der Paele (sign. dt. 1436).
- Bildnis der Gattin Jan van Eycks (sign. dt. 1439).

BRÜSSEL
- Adam, Eva, Flügel vom Genter Altar (vgl. Berlin u. Gent).

DRESDEN
- Flügelaltar. Die sitzende Madonna, die hl. Katharina, der hl. Michael mit einem Stifter, außen die Verkündigung Mariä.

FRANKFURT a. M.
- Die sitzende Madonna.

GENT, Kirche St. Bavo
- Der Genter Altar, der mittlere Teil (vgl. Berlin u. Brüssel).

HERMANNSTADT, Gymnasium
- Bildnis eines Mannes.

JNCE HALL (bei Liverpool), Blundell
- Die sitzende Madonna (sign. dt. 1433).

KESSEL-LOO, G. Helleputte
- Flügelaltar. Die stehende Madonna mit dem Stifter (unvollendet — ? — 1441?).

LEIPZIG
- Bildnis eines Mannes (Fragment).

LONDON
- Bildnis eines Mannes (sign. dt. 1432).
- Bildnis eines Mannes (sign. dt. 1433).
- Bildnis des Giov. Arnolfini und seiner Frau (sign. dt. 1434).

PARIS
- Die sitzende Madonna mit dem Kanzler Rollin.

PARIS, Baronin Gustave de Rothschild.
- Die stehende Madonna mit den Heiligen Barbara, Elisabeth und einem Stifter.

PETERSBURG
- Die Verkündigung Mariä.
- Flügel eines Triptychons. Die Kreuzigung, das Jüngste Gericht (früh).

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
- Der hl. Franciscus — Tf. 1.

RICHMOND, Sir Frederick Cook
- Die drei Marien am Grabe Christi (früh).

TURIN
- Der hl. Franciscus.

WIEN
- Bildnis des N. Albergati (1432?).
- Bildnis des Jan de Leeuw (sign. dt. 1436, schlecht erhalten).

PETRUS CHRISTUS

BERLIN
Zwei Altarflügel. Die Verkündigung und Geburt Christi, das Jüngste Gericht (sign. dt. 1452).
Bildnis einer jungen Frau, angeblich der Gattin des Edward Grymeston (vgl. Gorhambury).
Die stehende Madonna mit der hl. Barbara und einem Karthäuser.
Zwei Altarflügel. Die hl. Katharina, Johannes d. Täufer.

BRÜSSEL
Die Beweinung Christi.

BUDAPEST
Die stehende Madonna (Palffi-Sammlung).

FRANKFURT a. M.
Die sitzende Madonna mit dem hl. Franciscus und einem Kardinal (sign. dt. 1457 [?]).

GORHAMBURY, Earl of Verulam
Bildnis des Edward Grymeston (sign. dt. 1446). – Tf. 2.

HANNOVER, Kestner-Museum
Knieender Stifter (Fragment).

KÖLN a. RH., Baron Albert Oppenheim (†)
Episode aus der Eligiuslegende (sign. dt. 1449).

KOPENHAGEN
Flügel eines Triptychons. Der hl. Antonius mit einem Stifter.

LONDON
Bildnis eines jungen Mannes (Sammlung Salting).

MADRID
Die sitzende Madonna.

NEW YORK
Die Beweinung Christi.

PARIS, Ad. Schloß (†)
Die Beweinung Christi.

PARIS, Fr. Kleinberger (privat)
Kopf Christi (sign.).

PARIS, Privatbesitz
Die Verkündigung Mariä.

VALENCIA, Marquis de Dos Aguas
Bildnis eines Karthäusers (sign.) — Tf. 3.

VOLLRADS (Schloß im Rheingau), Graf Matuschka-Greifenklau
Die Madonna in Halbfigur (sign. dt. 1449).

WÖRLITZ, Gotisches Haus
Die Kreuzigung Christi.

ROGIER VAN DER WEYDEN

ANTWERPEN (Ertborn-Sammlung)
Der Sakramentsaltar für Jean Chevrot (einige Köpfe beschädigt).
Die Verkündigung Mariä (früh?).
Bildnis des Philippe de Croy.

BEAUNE, Hospital
Das Jüngste Gericht für den Kanzler Rollin.

BERLIN
Der Johannes-Altar.
Der Middelburger-Altar für Pieter Bladelin.
Bildnis Karls d. Kühnen.
Die hl. Margarete und Apollonia.
Bildnis einer Frau (früh).
Die Madonna in Halbfigur.

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Bildnis eines Mannes.

BRÜSSEL
Die Beweinung Christi (vgl. das bessere Exemplar: London, Earl of Powis).
Bildnis des Mannes mit dem Pfeil.

Das Sforza-Triptychon (vielleicht teilweise Werkstattarbeit).

BRÜSSEL, Ch. L. Cardon
Bildnis eines Mannes (schlecht erhalten).

CHICAGO, M. Ryerson
Bildnis des Jan de Gros.

ESCURIAL
Die Kreuzabnahme (früh).
Christus am Kreuze mit Maria und Johannes.

FLORENZ, Uffizien
Die Beweinung Christi (um 1450?).

FRANKFURT a. M.
Die stehende Madonna mit vier Heiligen (um 1450?).

GRANADA, Capilla real
Der Marienaltar. Zwei Teile (vgl. den 3. Teil: Paris, Duveen).

HAAG
Die Beweinung Christi mit einem Stifter.

LONDON
Bildnis einer Frau.
Die lesende Magdalena (Fragment, früh).

LONDON, Bulver
Bildnis eines Mannes.

LONDON, Lord Northbrook
Die thronende Madonna (früh).

LONDON, Earl of Powis
Die Beweinung Christi mit dem hl. Hieronymus und zwei Stiftern.

LONDON, Sir Edgar Speyer
Bildnis des Lionello d'Este (1450?).

LÜTZSCHENA (bei Leipzig), Baron Speck v. Sternburg
Die Heimsuchung (früh) — Tf. 4.

MADRID, kgl. Schloß
Bildnis Philipps d. Guten (Original?)

MAILAND, B. Crespi (wo jetzt?)
Die Madonna mit Joseph, Paulus und einem Stifter (verrieben).

MÜNCHEN
Der Columba-Altar (spät).
Die Madonna mit dem hl. Lucas (Original?)

NEW YORK, Pierpont Morgan
Die Verkündigung Mariä.

PARIS
Die Verkündigung Mariä (früh?)
Flügelaltar mit den Halbfiguren Christi, Mariä, Johannis des Evang., des Täufers und der hl. Magdalena. — Tf. 5.

PARIS, Duveen Broth
Christus Mariä erscheinend (vgl. Granada).

PARIS, Ad. Schloß (†)
Fragment von einer Anbetung der Könige.

PARIS, Baron Maurice de Rothschild
Bildnis einer Frau.

PARIS, Steinmeyer
Die Madonna in Halbfigur (aus der Mathys-Sammlung).

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Zwei Tafeln (Außenseite eines Triptychons). Christus am Kreuze, Maria und Johannes.

SURESNES, Léo Nardus
Zwei Fragmente. Die Köpfe Mariä und Josephs.

TURIN
Zwei Altarflügel. Die Heimsuchung, der Stifter (teilweise übermalt, früh).

VENEDIG
Bildnis des Laurent Froimont.

WIEN
Flügelaltar. Christus am Kreuze mit Maria, Johannes und Stifterpaar, Veronika und Magdalena (ziemlich früh).
Diptychon. Die stehende Madonna, die hl. Katharina (früh).

WÖRLITZ, Gotisches Haus
Bildnis einer Frau.

DIRK BOUTS

ANTWERPEN (Ertborn-Sammlung)
Fragment. Bildnis eines betenden Karthäusers.

BERLIN
Zwei Flügelbilder vom Abendmahlsaltar. Das Ostermahl, Elias in der Wüste (vgl. Löwen u. München).
Die Madonna in Halbfigur.
Fragment einer Geburt Christi. Maria (vgl. Frankfurt a. M.).
Christus am Kreuze mit Maria und Johannes (Sammlung Thiem).
Die Fußwaschung Christi (Sammlung Thiem).

BRÜGGE, Kirche S. Sauveur
Flügelaltar. Das Martyrium des hl. Hippolytus (der Stifterflügel von Hugo van der Goes).

BRÜSSEL
Die beiden Gerichtsbilder.

FLORENZ, Nationalmuseum (Carrand-Sammlung)
Die Madonna in Halbfigur.

FRANKFURT a. M.
Die Madonna in Halbfigur.

FRANKFURT a. M., Frau Ulmann
Fragment einer Geburt Christi, Joseph (vgl. Berlin).

GRANADA, Capilla real
Flügelaltar. Die Kreuzabnahme, Kreuzigung, Auferstehung Christi.

LILLE
Der Brunnen des Lebens.

LONDON
Die Grablegung Christi.
Bildnis eines Mannes (dt. 1462).
Die Madonna mit Petrus und Paulus.
Die Madonna in Halbfigur (Sammlung Salting) — Tf. 6.

LÖWEN, Peterskirche
Das Abendmahl Christi (vgl. Berlin u. München).
Flügelaltar. Das Martyrium des hl. Erasmus.

MADRID
Vier Altarflügel. Die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige (früh).

MÜNCHEN
Zwei Flügelbilder vom Abendmahlsaltar. Abraham und Melchisedek, die Mannalese (vgl. Löwen u. Berlin).
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige, Johannes d. Täufer, Christophorus.
Johannes d. Evang., Außenseite eines Altarflügels (vgl. Wörlitz).
Zwei Altarflügel. Die Gefangennahme Christi, die Auferstehung Christi.

NEWPORT, Davis
Die Madonna in Halbfigur.

NEW YORK (Sammlung B. Altmann)
Bildnis eines Mannes — Tf. 7.

PARIS
Die Beweinung Christi.
Die sitzende Madonna.
Der Höllensturz.

PARIS, Warneck
Bildnis eines Mannes.

PETERSBURG
Die Verkündigung Mariä.

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Moses am brennenden Busch.

ROTTERDAM
Johannes auf Pathmos. Rückseite: die hl. Agnes.

SEEON (Schloß in Bayern), Prinz G. Leuchtenberg
Christus, Johannes d. Täufer und ein Stifter.

VALENCIA, Kolleg des Patriarchen
Flügelaltar. Die Kreuzabnahme, die

Kreuzigung, die Auferstehung Christi.

WASHINGTON, Lodges
Der hl. Hieronymus in Halbfigur (Fragment).

WIEN, Akademie
Die Krönung Mariä.

WÖRLITZ, Gotisches Haus
Johannes d. Täufer, Außenseite eines Altarflügels (vgl. München).

HUGO VAN DER GOES

AMSTERDAM
Johannes d. Täufer mit einem Stifter.

BERLIN
Die Geburt Christi.
Die Anbetung der Könige (aus Monforte).
Johannes und die klagenden Frauen (Fragment).

BRÜGGE, städt. Museum
Der Tod Mariä.

BRÜGGE, Kirche S. Sauveur
Der Stifterflügel des Hippolytus-Altares (vgl. D. Bouts).

FLORENZ
Flügelaltar. Die Geburt Christi, Tomaso Portinari, seine Gattin und die Kinder mit Heiligen, außen die Verkündigung Mariä — Tf. 8.

FRANKFURT a. M.
Flügelaltar. Die Madonna in Halbfigur (die Flügel von anderer Hand).

HOLYROOD (Schloß bei Edinburgh)
Zwei, auf beiden Seiten gemalte, Altarflügel. Der Schottenkönig James III. mit seinem Sohn und dem hl. Jacobus, die Königin Margarete mit dem hl. Georg, Sir Edward Bouhil mit Engeln, die hl. Dreifaltigkeit — Tf. 9.

PETERSBURG
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige.

WIEN
Diptychon. Der Sündenfall, die Beweinung Christi, die hl. Genoveva.

WIEN, Fürst Liechtenstein
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige.

WILTON HOUSE, Earl of Pembroke
Die Geburt Christi.

HANS MEMLING

ANTWERPEN
Christus und musizierende Engel (die sog. Orgelflügel von Najera).
Bildnis des Medailleurs Spinelli (1468?, Ertborn-Sammlung).

BERLIN
Die thronende Madonna.
Bildnis eines alten Mannes.
Die thronende Madonna mit einem Engel (Sammlung Thiem).
Die Madonna in Halbfigur.

BERLIN, v. Hollitscher
Bildnis einer Frau (Fragment).

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Brustbild Christi.
Die Madonna in Halbfigur.

BERLIN, Fürst Radziwill
Die Verkündigung Mariä (dt. 1482?).

BASEL, Frau Bachofen-Burckhardt
Der hl. Hieronymus.

BRÜGGE, Johannishospital
Bildnis einer Frau (fälschlich als Sibylle bez., dt. 1480).
Flügelaltar. Die Beweinung Christi (dt. 1480).
Flügelaltar. Die Madonna mit Heiligen (sign. dt. 1479).
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel (sign. dt. 1479).
Der Ursula-Schrein (1489).
Diptychon. Die Madonna in Halbfigur, der Stifter Nieuwenhove (dt. 1487).

BRÜGGE, städt. Museum
Flügelaltar. Christoph und zwei andere Heilige, die Stifterfamilie Moreel (sign. dt. 1484).

BRÜSSEL
Das Martyrium des hl. Sebastian.
Die Bildnisse des Willem Moreel und seiner Frau.
Bildnis eines Mannes.

BRÜSSEL, Ch. L. Cardon
Altarflügel. Zwei Pferde.

BUDAPEST
Die Kreuzigung Christi.

CHATSWORTH, Duke of Devonshire
Flügelaltar. Die Madonna mit Heiligen (1468?).

CHICAGO, M. Ryerson
Die Madonna in Halbfigur.

CONNERRE (Sarthe, Frankreich) Griveau
Christus als Schmerzensmann in den Armen Mariä (dt. 1475).

DANZIG, Marienkirche
Flügelaltar. Das Jüngste Gericht (um 1470).

FLORENZ
Der hl. Benedict in Halbfigur, lesend.
Die Madonna mit zwei Engeln.
Bildnis eines Mannes (dt. 1487).
Bildnis eines Mannes.

FLORENZ, Palazzo Corsini
Bildnis eines Mannes.

FLORENZ; Kunsthandel (wo jetzt?)
Die hl. Veronica (aus der San Donato-Sammlung).

FRANKFURT a. M.
Bildnis eines Mannes.

GRANADA, Capilla real
Christus als Schmerzensmann in den Armen Mariä.
Die Geburt Christi.
Die Kreuzabnahme Christi.
Die klagenden Frauen und Johannes.

HAAG
Bildnis eines Mannes.

HAMPTON COURT
Bildnis eines Mannes.

HAYWARD'S HEATH, Stephenson Clarke
Die thronende Madonna mit zwei Engeln.

HERMANNSTADT, Gymnasium
Zwei Fragmente von einem Flügelaltar. Stifter und Donatrix.

KOPENHAGEN
Bildnis eines Mannes.
Die Anbetung der Könige.

LISSABON, kgl. Palast
Brustbild Christi.

LISSABON, Museum
Die Madonna in Halbfigur.

LONDON
Zwei Altarflügel. Johannes d. Täufer, der hl. Laurentius.
Die Madonna in Halbfigur.
Die Madonna mit einem Engel, dem hl. Georg und dem Stifter.
Bildnis eines jungen Mannes (Sammlung Salting).

LONDON, R. Brocklebank
Eine Reihe erregter Männerköpfe (Fragment aus einer Ecce-homo-Darstellung).

LONDON, Dun
Bildnis eines Mannes (aus Gosford Castle) — Tf. 10.

LONDON, Sir J. Wernher (†)
Die Madonna in Halbfigur.

LÜBECK, Dom
Flügelaltar. Die Kreuzigung Christi, Kreuztragung und Auferstehung, außen Heilige und Verkündigung Mariä (1491).

MADRID
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel.

MÜNCHEN
Johannes d. Täufer sitzend.
Die sieben Freuden Mariä.

MÜNCHEN, J. Böhler
Bildnis eines Mannes (Sammlung Taylor).

MÜNCHEN, W. Clemens
Die Geburt Christi.

NEW YORK (Sammlung B. Altmann)
Die Madonna mit zwei weiblichen Heiligen, zwei Engeln und dem Stifter.
Die Bildnisse des Tomaso Portinari und seiner Frau.
Bildnis eines alten Mannes.

PARIS
Diptychon. Die Madonna, sitzend im Kreise von weiblichen Heiligen, Johannes der Täufer mit dem Stifter.
Zwei Altarflügel. Die hl. Magdalena, Johannes d. Täufer.
Flügelaltar. Die Auferstehung Christi, das Martyrium Sebastians, die Himmelfahrt Christi.
Bildnis einer alten Frau.
Die Madonna mit Heiligen und Stifterfamilie (Sammlung Duchâtel).

PARIS, St. Bourgeois
Christus als Schmerzensmann.

PARIS, Baron Edouard Rothschild
Die Flucht nach Ägypten.

PARIS, Fr. Kleinberger
Die Madonna, Brustbild im Rund.
Bildnis eines Mannes (Sammlung A. Oppenheim).

PARIS, Duveen Broth
Bildnis eines Mannes (Sammlung R. Kann).
Zwei Altarflügel. Stifter und Donatrix mit Heiligen (Sammlung R. Kann).

PETERSBURG, J. Braz
Die Kreuzabnahme Christi.

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Maria, Fragment aus einer Verkündigung, Brustbild.

ROM, Palazzo Doria
Die Beweinung Christi.

SAN SEBASTIAN
Die Madonna mit zwei Engeln.

STRASSBURG i. E.
Sechs kleine Tafeln. Christus, die Hölle, der Tod, die Eitelkeit, ein Wappen, ein Totenschädel.

STUTTGART
Bathseba im Bade.

TURIN
Die Passion Christi.

VENEDIG
Bildnis eines jungen Mannes.

VICENZA
Christus am Kreuze mit Heiligen.

WEIMAR, großh. Schloß
Zwei Altarflügel. Der hl. Stephan, der hl. Christoph.

WIEN
Flügelaltar. Die Madonna mit einem Engel und dem Stifter, außen Adam und Eva.
Zwei Altarflügel. Die Kreuztragung, die Auferstehung Christi.

WIEN, Fürst Liechtenstein
Die Madonna mit einem Stifter und dem hl. Antonius (dt. 1472?)

GERARD DAVID

ANTWERPEN (Ertborn-Sammlung)
Zwei Altarflügel. Die Reiter bei der Kreuzigung Christi, die heiligen Frauen mit Johannes (zu der Kreuznagelung Christi im Palazzo Layard zu Venedig — früh).

BERLIN
Die Madonna in Halbfigur.
Vier Altarflügel. Die hl. Christoph, Franciscus, Hieronymus, Antonius (Sammlung J. Simon).
Die Kreuzigung Christi.

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Die Geburt Christi (früh).
Zwei Altarflügel. Johannes der Täufer, der hl. Franciscus — (früh).
Maria mit dem Leib Christi.

BERLIN, v. Pannwitz
Die Madonna in Halbfigur (danach verschiedene Repliken).

BRÜGGE, städt. Museum
Die Gerichtstafeln (dt. 1498).
Flügelaltar. Die Taufe Christi, Jan de Trompes als Stifter mit seinen beiden Frauen (1502—1508).

BRÜGGE, Kirche Notre Dame
Die Transfiguration (Werkstatt?).

BRÜSSEL
Die Anbetung der Könige.

BUDAPEST
Die Geburt Christi (früh).

BUDAPEST, v. Nemes
Die Madonna im Freien.

DARMSTADT
Die thronende Madonna mit musizierenden Engeln (Original?).

DUBLIN
Der segnende Christus.

ESCURIAL
Flügelaltar. Die Beweinung Christi, Johannes d. Täufer, der hl. Franciscus.

FLORENZ
Die Anbetung der Könige (früh).
Die Kreuzabnahme.

FRANKFURT a. M.
Die Verkündigung Mariä.
Der hl. Hieronymus.

GENUA, Palazzo Brignole Sale
Drei Altartafeln. Die Madonna, der hl. Hieronymus, ein hl. Bischof.
Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.

GRANADA, sacro monte
Die Madonna bis zum Knie sichtbar.

LOCKINGE HOUSE, Lady Wantage
6 Tafeln mit Legendenszenen des hl. Antonius und Nikolaus.

LONDON
Bildnis eines Mönches.
Der hl. Hieronymus (Salting-Sammlung).
Drei Heilige mit dem Domherrn Bernardin Salviati als Stifter (1501).
Die Madonna mit drei weiblichen Heiligen und einem Domherrn als Stifter.
Die Anbetung der Könige.

LONDON, Colnaghi Obach & Co
Die Kreuzabnahme Christi.

LONDON, Harris
Maria mit dem toten Christus (danach verschiedene Repliken).

LONDON, Frank Stoop
Die Madonna im Freien.

LYON
Der Stammbaum Jesse.

MADRID, Pablo Bosch
Die Madonna im Freien.

MADRID, R. Traumann
Die Madonna in Halbfigur. (Rogiersche Komposition).

MÜNCHEN
Die Anbetung der Könige (nach Hugo v. d. Goes).

MÜNCHEN, J. Böhler
Die Madonna in Halbfigur, im Hintergrund die Flucht nach Ägypten.

MÜNCHEN, J. Böhler (privat)
Die Beweinung Christi.

MÜNCHEN, Nationalmuseum
Diptychon. Die Madonna in Halbfigur, Christus und Maria.

NEW YORK
Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, Magdalena, Hieroymus.
Christus Abschied nehmend von den Frauen (Altmann-Sammlung) – Tf. 12.

NEW YORK, Otto H. Kahn
Die Madonna mit zwei Engeln.

NEW YORK, Pierpont Morgan
Die Madonna im Freien.

NEW YORK, Kunsthandel
Die Beweinung Christi.

PARIS
Flügelaltar. Die Madonna mit zwei Engeln, Johannes d. Täufer mit Jan de Sedano, Johannes d. Evang. mit der Donatrix (früh).
Die Hochzeit zu Kana, mit dem Stifter Jan de Sedano.

PARIS, Duveen Broth
Zwei Altarflügel. Die Kreuztragung Christi, die Auferstehung, außen die Verkündigung Mariä (Sammlung R. Kann).

PARIS, Fr. Kleinberger
Die Madonna in Halbfigur.

PARIS, Martin Le Roy
Die hl. Familie.

PARIS, Baron Schickler
Gottvater mit zwei Engeln.

PARIS, (Eigentümer?)
Die Geburt Christi (früh).

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Die Beweinung Christi.
Die thronende Madonna mit zwei Engeln.
Das Brustbild Christi.

PHILADELPHIA, Widener
Flügelaltar. Anna selbdritt, der hl. Nikolaus, der hl. Antonius.

ROUEN
Die Madonna mit weiblichen Heiligen (1509).

SIGMARINGEN
Zwei Altarflügel. Die Verkündigung Mariä.

UCCLE (bei Brüssel), M. v. Gelder
Diptychon. Die Madonna in Halbfigur, Christus und Maria.

VENEDIG, Lady Layard (†)
Die Kreuznagelung Christi (vgl. Antwerpen).

WIEN
Flügelaltar. Der hl. Michael, der hl. Hieronymus, der hl. Antonius von Padua, außen der hl. Sebastian, eine Heilige mit einem Knaben.
Bildnis eines Goldschmiedes (Original?).

GEERTGEN TOT ST. JANS

AMSTERDAM
Die hl. Sippe.
Die Anbetung der Könige.

BERLIN
Johannes auf Pathmos.

BERLIN, v. Hollitscher
Die Madonna in Halbfigur – Tf. 12.

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Die Geburt Christi.

BRAUNSCHWEIG
Diptychon. Anna selbdritt, eine Heilige mit einem Karthäuser, außen der hl. Bavo.

HAARLEM, Groote Kerk
(?) Ansicht der Groote Kerk.

MAILAND, Ambrosiana
Die Madonna in Halbfigur.

PARIS
Die Auferweckung des Lazarus.

PETERSBURG, Prinz N. Leuchtenberg
Bildnis der Gräfin v. Cleve. (Original?)

PRAG
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige, Stifterpaar mit Heiligen.

UTRECHT, erzbischöfl. Museum
Christus als Schmerzensmann im Sarkophag.

VELP, C. J. de Bordes
Die Anbetung der Könige.

WIEN
Vorder- und Rückseite eines Altarflügels. Die Beweinung Christi, die Auffindung der Gebeine des Täufers.

HIERONYMUS BOSCH

BERLIN
Der hl. Antonius.
Johannes auf Pathmos. Rückseite: die Passion Christi.

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Die Ausstellung Christi.

BRÜSSEL, Kunsthandel
Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und dem hl. Petrus mit einem Stifter.

ESCURIAL
Die Dornenkrönung Christi.
Die Kreuztragung Christi.
Flügelaltar. Der „Heuwagen".
Flügelaltar. Der „Garten der Lüste".
Die sieben Todsünden, Tischplatte.

GENT
Die Kreuztragung Christi.
Der hl. Hieronymus.

LISSABON, Schloß Ayuda
Flügelaltar. Die Versuchung des hl. Antonius (sehr viele Kopien).

MADRID
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige, Stifterpaar mit Heiligen.
Die Steinoperation.
Der hl. Antonius — Tf. 14.

MÜNCHEN, J. Böhler
Zwei Altarflügel zu einer Geburt Christi. Die Reiter, die Hirten.

NEW YORK
Die Anbetung der Könige.

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Die Ausstellung Christi.
Die Anbetung der Könige — Tf. 13.

PRINCETON (Amerika) Universität
Christus vor Pilatus.

VENEDIG
Vier Tafeln, Flügel zu einem Jüngsten Gericht. Die Seligen, die Verdammten.

WIEN
Flügelaltar. Der hl. Hieronymus, Ägidius, Antonius.
Flügelaltar. Das Martyrium der hl. Julia.

WIEN, Akademie
Flügelaltar. Das Jüngste Gericht.

WIEN, A. Figdor
Der verlorene Sohn.

QUENTIN MASSYS

ANTWERPEN
Flügelaltar. Die Beweinung Christi (1511 aufgestellt).
Christus, Maria (Ertborn-Sammlung).
Die hl. Magdalene (Ertborn-Sammlung).
Der hl. Christophorus (Ertborn-Sammlung).

ANTWERPEN, Museum Mayer v. d. Bergh
Flügelaltar. Christus am Kreuze.

BERLIN
Die thronende Madonna.
Die hl. Magdalena (Fragment aus einer Beweinung Christi).

BRÜSSEL
Flügelaltar. Die hl. Sippe (sign. dt. 1509).
Die thronende Madonna (früh).
Die Madonna in Halbfigur (früh).

CHICAGO
Bildnis eines Mannes — Tf. 15.

FRANKFURT a. M.
Bildnis eines Mannes.

LONDON
Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.

LONGFORD CASTLE, Earl of Radnor
Bildnis des Ägidius (1517).

LYON
Die stehende Madonna.

MADRID, Lázaro
Kreuzabnahme.

MÜNCHEN
Flügelaltar. Die Madonna stehend, die Dreifaltigkeit, der hl. Sebastian, der hl. Rochus.

MÜNCHEN (Carstanjen-Sammlung)
Zwei Altarflügel. Johannes d. Evang., die hl. Agnes.

NEW YORK
Die Anbetung der Könige (Sammlung R. Kann).

NORTHWICK PARK, Spencer Churchill
Bildnis eines Mannes.

OLDENBURG
Bildnis eines Mannes.
Bildnis einer Frau.

PADUA
Johannes Evang., Brustbild (Fragment, Original?)

PARIS
Der Wechsler mit seiner Frau (sign. dt. 1514?).
Die Madonna in Halbfigur (dt. 1529).
Die Beweinung Christi.

PARIS, Museum André
Bildnis eines Mannes (sign. dt. 1513).

PARIS, Gräfin Pourtalès
Liebesszene.

PARIS, Privatbesitz
Die Madonna in Halbfigur (Sammlung Aynard) — Tf. 16.

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Der hl. Hieronymus (Fragment).
Zwei Altarflügel. Nackte Büßerinnen.

POSEN (Raczynski-Sammlung)
Die Madonna mit dem Kinde.

ROM, Corsiniana
Bildnis des Erasmus von Rotterdam (Original?).

SEVEN OAKS, Ld. Amherst
Bildnis eines Mannes.

WIEN, Fürst Liechtenstein
Bildnis eines Domherrn.
Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena.

WIEN, Graf Harrach
Flügelaltar. Christus am Kreuze (Original?).

JOACHIM DE PATINIR

AMSTERDAM, Versteigerung R. Peltzer 1914
Die Predigt Johannes d. Täufers.

ANTWERPEN (Ertborn-Sammlung)
Die Flucht nach Ägypten (sign.).

BERLIN
Die Madonna im Grünen.
Landschaft mit Jagddarstellungen (Sammlung v. Wesendonck).

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Die hl. Familie auf der Flucht.

ESCURIAL
Der hl. Christoph.

KARLSRUHE
Der hl. Hieronymus (sign.).

KOPENHAGEN
Die Madonna im Grünen (die Figur von dem Meister der weiblichen Halbfiguren).

LONDON
Johannes auf Pathmos (die Figur von dem Meister der weiblichen Halbfiguren).

LONDON, L. Douglas
Das Martyrium der hl. Katharina.

LONDON, J. P. Heseltine
Die Madonna in Halbfigur.

LONDON, H. Oppenheimer
Der hl. Hieronymus.

MADRID
Die Versuchung des hl. Antonius (die Figuren von Quentin Massys).
Die hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten.
Der hl. Hieronymus.
Die Unterwelt — Tf. 17.

MINNEAPOLIS
Die hl. Familie auf der Flucht (die Landschaft kopiert nach dem Mittelbild des Flügelaltars der v. Kaufmannschen Sammlung, die Abweichungen nicht im Sinne P.').

PALERMO, Sammlung Chiaramonte Bordonaro
Der hl. Christophorus.

PARIS, Versteigerung Crespi 1914
Landschaft mit der Himmelfahrt der Magdalena (sign. Roelant Savery, doch ist diese Signatur vielleicht an die Stelle einer Patinir-Bezeichnung gesetzt).

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Die hl. Familie auf der Flucht.
Die Himmelfahrt Mariä.

SAN REMO, A. Thiem
Die Flucht nach Ägypten (die Figuren von Adr. Ysenbrant nach Dürer).

WIEN
Die Taufe Christi (sign.).
Das Martyrium der hl. Katharina.

JOOS VAN CLEVE

AMSTERDAM
Bildnis eines Mannes.

ANTWERPEN, Museum Mayer v. d. Bergh
Bildnis einer jungen Frau — Tf. 20.

BERLIN
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige.
Bildnis eines Mannes.

BERLIN, M. Kappel
Die Madonna in Brustbild.

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Selbstbildnis.
Die Madonna in Halbfigur.

BRÜSSEL
Anna selbdritt mit Joseph.
Die Madonna im Freien sitzend.

CAMBRIDGE
Die Madonna in Halbfigur — Tf. 21.

CASSEL
Bildnis eines Mannes.
Bildnis eines Mannes (spät).
Bildnis einer Frau (spät).

DRESDEN
Die Anbetung der Könige.
Die Anbetung der Könige.
Die Kreuzabnahme (früh).
Bildnis eines Mannes.

FLORENZ
Bildnis eines Mannes.
Bildnis einer Frau (dt. 1520).
Bildnis eines Mannes.

FRANKFURT a. M.
Flügelaltar. Die Beweinung Christi.

GENUA, Kirche S. Donato
Flügelaltar mit Aufsatz. Die Anbetung der Könige, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes.

GENUA, Palazzo Spinola
Die betende Maria in Halbfigur (mehrere Repliken).

HAMBURG, Sammlung Weber (ehemals, wo jetzt?)
Christus am Kreuze mit Maria und Johannes.

HAMPTON COURT
Bildnis Heinrichs VIII.

HATTEM (Holland), Frau Hoefer
Bildnisse eines Ehepaars, des Anthonius van Hilten und der Agniette van den Rhijne.

HEIDELBERG, Privatbesitz
Bildnis eines jungen Mannes.

INCE HALL, Blundell
Die Madonna mit Engeln.

KÖLN a. RH.
Flügelaltar. Der Tod Mariä, die Familie Hackenay mit Heiligen (dt. 1515).

LONDON
Die hl. Familie in Halbfigur (Sammlung Salting).

LONDON, Colnaghi Obach & Co
Johannes auf Pathmos.

LONDON, Durlacher Broth
Die Madonna, Brustbild.

LONDON, Earl of Ellenborough (Versteigerung 1914)
Bildnis eines Mannes, einer Frau.

LONDON, J. Hardman
Flügelaltar. Die Kreuzabnahme.

LONDON, Capt. Holford
Die hl. Familie in Halbfigur.

LYON
Bildnis eines Mannes.

MADRID
Bildnis eines Mannes.

MODENA
Anna selbdritt.

MÜNCHEN
Flügelaltar. Der Tod Mariä, die Familie Hackenay mit Heiligen.
Bildnis einer Frau.

MÜNCHEN, A. S. Drey
Die Madonna in Halbfigur.

MÜNCHEN, J. Böhler
Die hl. Katharina und Magdalena.

NANTES
Bildnis eines Mannes (sehr spät).

NEAPEL
Flügelaltar. Christus am Kreuze, Maria und Johannes.
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige.
Das Christkind und der kleine Johannes, sich umarmend (viele Repliken).

NEW YORK, Kunsthandel
Die Madonna in Halbfigur.

NORTHWICK PARK, Spencer Churchill
Die hl. Magdalena in Halbfigur (Replik: Versteigerung Viktor Gay, Paris, 1909).
Bildnis eines Knaben.

PARIS
Dreiteiliges Altarbild. Die Beweinung Christi, das letzte Abendmahl, der hl. Franciscus (spät).
Bildnis eines Mannes.
Brustbild Christi.
Die Madonna mit dem hl. Bernhard (früh) — Tf. 19.

PARIS, Museum André
Bildnis Maximilians (1510).

PARIS, R. Kann (ehemals)
Die Madonna in Halbfigur (Replik: Budapest, Sammlung Palffi).

PARIS, Frau Nielson (Versteigerung Odiot)
Die Madonna in Halbfigur.

PARIS, Jules Porges
Die Verkündigung Mariä.

PARIS, Spiridon
Die Madonna in Halbfigur.

PARIS, Sulzbach
Bildnis eines jungen Mannes.

PHILADELPHIA, J. G. Johnson.
Die Kreuzabnahme (nach Rogier).
Bildnis Franz' I.

SAN REMO, A. Thiem (ehemals, wo jetzt?)
Flügelaltar. Christus am Kreuze, Maria, Johannes und Heilige, ein Stifter.

UCCLE (bei Brüssel), M. v. Gelder
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige (Versteigerung Emden, vgl. Neapel).

WIEN
Flügelaltar. Die Madonna mit einem Engel und Joseph, Stifterpaar und Heilige.
Die hl. Familie in Halbfigur.
Die Madonna in Halbfigur.
Bildnis Maximilians I.
Lucretia.
Eleonore von Frankreich (mehrere Repliken).

WIEN, Fürst v. Liechtenstein
Bildnis eines Mannes.
Bildnis eines Mannes.

WIEN, Privatbesitz
Die Madonna in Halbfigur (vgl. München, A. S. Drey, dieselbe Komposition).

JAN PROVOST

AMSTERDAM
Die Madonna mit zwei Heiligen und einem Stifter (Sammlung Hoogendijck).
Flügelaltar. Die Madonna in Halbfigur (Sammlung Hoogendijck; die Flügel mehr charakteristisch als das Mittelbild).

ANTWERPEN
Die Enthauptung einer Heiligen (vgl. das Gegenstück: Paris, Brunner).

BERLIN
Die Anbetung der Könige.

BRÜGGE, städt. Museum
Das Jüngste Gericht (urkundlich beglaubigt).
Zwei Flügel. Der Tod und der Geizige.

BRÜGGE, Museum der Hospitale
Der kreuztragende Christus mit einem Stifter (dt. 1522).

BRÜSSEL
Flügelaltar. Das Eselswunder des hl. Antonius (die Flügel später).

BRÜSSEL, Vicomte Ruffo
Das Jüngste Gericht.

CREMONA
Die in der Kirche stehende Madonna.

DETROIT
Das Jüngste Gericht.

FRANKFURT a. M.
Die Grablegung Christi.

HAMBURG
Das Jüngste Gericht (Sammlung Weber).

KARLSRUHE
Die Madonna in Halbfigur mit krönenden Engeln.

LISSABON
Flügelaltar. Die thronende Madonna mit Heiligen und vielen Stiftern.

LONDON
Die im Freien sitzende Madonna.

MADRID
Ein sitzender Prophet (Fragment, vgl. Louvre).

MADRID, R. Traumann
Die Beweinung Christi.

MÜNCHEN, J. Böhler (privat)
Die Madonna in Halbfigur.

PARIS
Eine sitzende Heilige (Fragment, vgl. Madrid).

PARIS, Brunner
Die Vorführung einer Heiligen (vgl. das Gegenstück Antwerpen).

PARIS, Graf Durrieu
Abraham mit einem Engel — Tf. 22.

PARIS, Heugel
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige.

PARIS, Kleinberger
Die Beweinung Christi.

PARIS, Versteigerung Schevitch
Die Beweinung Christi.

PARIS, Kunsthandel
Die Geburt Christi.

PETERSBURG
Die Madonna in Halbfigur (Fragment).
Die Madonna mit Propheten und Sibyllen.

PHILADELPHIA, J. G. Johnson.
Stifterbildnis (Fragment).
Zwei Flügel mit Heiligen und Stifterfamilie.

PIACENZA
Die sitzende Madonna mit krönenden Engeln — Tf. 23.

SZEGEDIN, v. Back
Die Beweinung Christi.

WINDSOR, kgl. Schloß
Flügelaltar. Die thronende Madonna mit zwei Heiligen.

Wo? (englischer Privatbesitz)
Flügelaltar. Die Anbetung der Könige.

JAN GOSSAERT

AMSTERDAM
Bildnis der Floris von Egmont (?).

ANTWERPEN (Ertborn-Sammlung)
Bildnis eines Mannes.

ANTWERPEN, Museum Mayer v. d. Bergh
Die hl. Magdalena.

BERLIN
Christus am Ölberg (früh).
Neptun und Amphitrite (sign. dt. 1516).
Adam und Eva.
Bildnis eines Mannes (Balduin von Burgund?).
Bildnis einer Frau.
Die Madonna in Halbfigur.

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Die Madonna in Halbfigur — Tf. 25.
Bildnis eines Mannes (sign.).

BOSTON, Frau Gardner
Bildnis der Marquise de Vere.

FLORENZ, Kunsthandel
Bildnis der Isabella (?) von Österreich.

HAMPTON COURT
Bildnis der drei Kinder Christians von Dänemark (Repliken in Wilton House und Longford Castle).
Adam und Eva.

KOPENHAGEN
Bildnis eines Mannes (früh).

LONDON
Bildnis eines Mannes.
Bildnis eines Mannes.
Doppelporträt.
Bildnis eines Mädchens.
Die hl. Magdalena (früh).
Die Anbetung der Könige (früh).

LONDON, Capt. Holford
Bildnis eines Mannes.

LONDON, L. Hirsch
Bildnis des Jan Carondelet.

MADRID
Die Madonna in Halbfigur.
Gottvater, Johannes d. T. und Maria (frei nach dem Genter Altar).

MÜNCHEN
Danae (sign. dt. 1527).
Die Madonna sitzend (sign. dt. 1527).

MÜNSTER i. W.
Die Madonna in Halbfigur (sign.).

NEW YORK, Pratt
Bildnis eines Mannes.

PALERMO
Flügelaltar. Die Madonna mit Engeln (früh).

PARIS
Diptychon. Die Madonna in Halbfigur, Carondelet (sign. dt. 1517).
Bildnis eines Mönches (sign. dt. 1526).

PARIS, ehemals R. Kann
Die Madonna in Halbfigur (viele Repliken).

PARIS, A. Schloß (†)
Venus.

PARIS, Sulzbach
Bildnis eines Mannes.

PARIS, M. Wasserman
Die Madonna in Halbfigur.

PARIS, Privatbesitz
Bildnis eines Mannes.

PETERSBURG
Die Kreuzabnahme.

PRAG
Die Madonna mit dem hl. Lucas (sign.).

RATSHOF, Baron Liphart
Bildnis eines Mannes (früh).

RICHMOND, Sir Fr. Cook
Bildnis eines Mannes (früh).
Herkules und Omphale (Deianira?, dt. 1517).

ROVIGO
Venus.

SCHÖNHAUSEN, kais. Schloß bei Berlin
Adam und Eva.

SZEGEDIN, v. Back
Die hl. Familie.

TOURNAY
Der hl. Donatian in Halbfigur.

WIEN
Die Madonna mit dem hl. Lucas.
Bildnis eines Mannes.
Die Madonna sitzend.

WIEN, R. v. Gutmann
Bildnis des Jan Carondelet.

WO?
Der hl. Hieronymus.

JAN JOEST

KALKAR, Nicolaikirche
Altarflügel mit 20 Darstellungen — Tf. 26.

MÜNCHEN, v. Bissing
Die Geburt Christi.

PALENCIA, Kathedrale
Altartafel mit 8 Darstellungen.

SIGMARINGEN
Die Beweinung Christi — Tf. 27.

JAN MOSTAERT

AMSTERDAM
Die Anbetung der Könige.
Flügelaltar. Die Beweinung Christi (nach Geertgen), Stifter und Donatrix mit Heiligen.

ANTWERPEN, Museum Mayer v. d. Bergh
Der hl. Christophorus.

BERLIN
Bildnis eines Mannes.
Bildnis einer Frau (Depot).

BERLIN, Frau v. Kaufmann
Bildnispaar.

BERLIN, ehemals Hainauer
Bildnis angeblich eines Herrn v. Bronkhorst — Tf. 28.

BERLIN, Versteigerung (1888 bei Lepke)
Bildnis eines Mannes.

BONN (Wesendonck-Sammlung)
Flügelaltar. Das Jüngste Gericht mit Stiftern und Heiligen.

BRIGHTON, ehemals Willett
Christus als Schmerzensmann.

BRÜSSEL
Bildnis eines Mannes.
Zwei Altarflügel. Der hl. Petrus mit dem Stifter, Paulus mit der Donatrix.
Flügelaltar (aus der Oultremont-Sammlung). Die Kreuzabnahme, Ecce homo, die Dornenkrönung, die Kreuztragung mit dem Stifter.

BRÜSSEL, Dansette
Heiliger mit Stifter in Halbfigur.

BURGOS, Provinzialmuseum
Christus als Schmerzensmann.

GENT, Scribe
Die Dreifaltigkeit (Fragment).

GOLUCHOW (Posen), Fürst Czartoriski
Bildnispaar.

HAAG, v. Stolk
Westindische Landschaft mit Figuren.

HAMBURG, S. Wedells
Christus als Schmerzensmann.

KÖLN a. RH., Versteigerung E. Lanfranconi (1895)
Christus als Schmerzensmann.

KOPENHAGEN
Bildnis eines Mannes.
Bildnis der Jakobäa von Bayern (nach v. Eyck?).

KOPENHAGEN, Nationalmuseum
Das Jüngste Gericht mit dem Dänenkönig Christian II. und seiner Gemahlin als den Stiftern.

MÜNCHEN, Örtel
Die Verstoßung der Hagar (angeblich signiert I M 1525).

MÜNCHEN, Versteigerung Hoech
Bildnis eines Mannes.

LIVERPOOL
Bildnis eines Mannes, im Grunde die Legende des hl. Hubertus.

LONDON
Das Haupt des Täufers mit Engeln.

LONDON, Colnaghi Obach & Co
Pilati Handwaschung.

MADRID
Bildnis Philiberts v. Savoyen (Original?).

PARIS
Bildnis des Jan v. Wassenaer (Original?).

PARIS, Kunsthandel
Die Ausstellung Christi.

PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Die Kreuzigung Christi — Tf. 29.

NORTHWICK PARK, Herbert Churchill
Die Ausstellung Christi.

ROM, Graf Stroganoff (†)
Die Wurzel Jesse.

VERONA
Christus als Schmerzensmann.

WÜRZBURG, städt. Kunstsammlung
Bildnis der Gattin Jan v. Wassenaers.

LUCAS VAN LEYDEN

AMSTERDAM
Die Predigt eines Heiligen.
BERLIN
Die Schachpartie.
Der hl. Hieronymus.
Die Madonna mit Engeln.
BERLIN, Frau v. Kaufmann
Die Madonna in Halbfigur.
BRAUNSCHWEIG
Selbstbildnis.
BREMEN
Susanna vor dem Richter — Tf. 31.
BRISTOL, Lewis Fry
Bildnis eines Mannes.
BRÜSSEL
Die Versuchung des hl. Antonius (dt. 1511).
CHICAGO, M. Ryerson
Die Anbetung der Könige — Tf. 30.
HAAG, v. Valkenburg
Bildnis eines Mannes (dt. 1511 oder 1517).
LEIDEN
Flügelaltar. Das jüngste Gericht (1526).
MÜNCHEN
Diptychon. Die Madonna in Halbfigur, der Stifter mit der hl. Magdalena, die Verkündigung Mariä (dt. 1522).
NÜRNBERG
Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend (dt. 1527).
PARIS
Loth mit seinen Töchtern.
PARIS, Ad. Schloß (†)
Die Madonna in Halbfigur.
PETERSBURG
Flügelaltar. Christus, Blinde heilend.
PHILADELPHIA, J. G. Johnson
Die Enthauptung des Täufers.
WILTON HOUSE, Earl of Pembroke
Die Kartenpartie.

PIETER BRUEGEL

ANTWERPEN, Museum Mayer v. d. Bergh
Zwölf niederländische Sprichwörter (sign. dt. 1558)
Die tolle Margarete (Dulle Griet, sign. dt. 1564).
BERLIN
Die niederländischen Sprichwörter (sign. dt. 1559) — Tf. 32.
BERLIN, Frau v. Kaufmann
Das Schlaraffenland (sign. dt. 1567).
BRÜSSEL
Der Engelsturz (sign. dt. 1562).
Die Zählung in Bethlehem (sign. dt. 1566).
Die Anbetung der Könige.
Der Sturz Phaetons.
BUDAPEST, ehemals v. Gerhardt
Die Steinoperation (sign. dt. 1556).
CSÀKÁNY (Ungarn), Graf Batthiány
Die Predigt Johannis des Täufers (sign. dt. 1566).
DARMSTADT
Die Elster auf dem Galgen (sign. dt. 1568).
KOPENHAGEN
Studie. Kampf des Fetten mit dem Mageren.
MADRID
Der Triumph des Todes.
MONTPELLIER
Kopf eines Landsknechts (sign. P. B.).
MÜNCHEN
Studie. Kopf einer alten Frau.

NEAPEL
- Die Bosheit der Welt (sign. dt. 1565 [?]).
- Die Parabel von den Blinden (sign. dt. 1568).

PARIS
- Gruppe von Krüppeln (sign. dt. 1568).

RAUDNITZ, Fürst Lobkowitz
- Die Ernte (der Monat Juni, falsche Signatur).

WIEN
- Der Kampf des Faschings mit der Fastenzeit (sign. dt. 1559).
- Die Kinderspiele (sign. dt. 1560).
- Schlacht zwischen Juden und Philistern (sign. dt. 1562 [1563?]).
- Der Turm zu Babel (sign. dt. 1563).
- Die Kreuztragung Christi (sign. dt. 1564).
- Der Sturz des Paulus (sign. dt. 1567).
- Der Vogeldieb.
- Der Kindermord (sign.).
- Der Monat Januar.
- Die Jäger im Schnee (der Monat Februar?, sign.).
- Die Heimkehr der Viehherden (der Monat November).
- Die Bauernhochzeit.
- Der Bauerntanz (sign.).
- Das Fest des hl. Martin (Fragment).
- Seestück.

WIEN, Georg Roth
- Die Anbetung der Könige (sign. dt. 1564).







